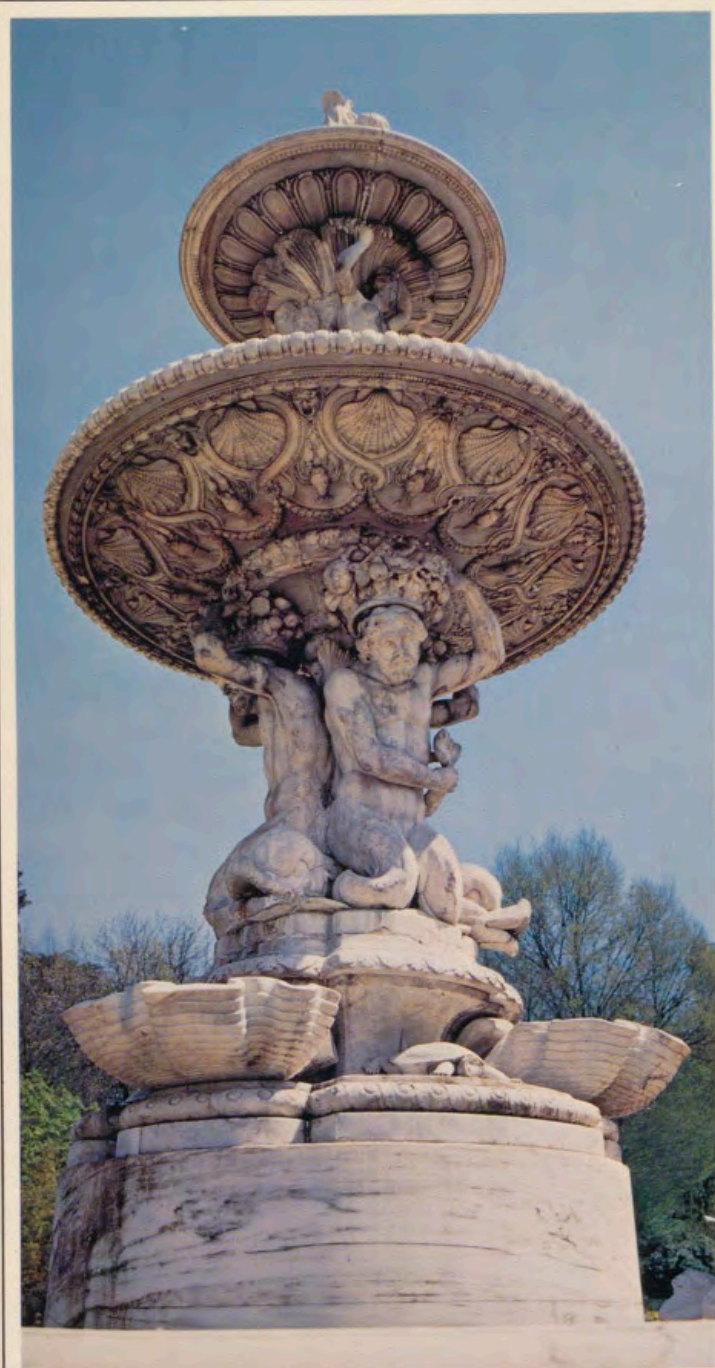


# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XV. NÚMERO 57. TERCER TRIMESTRE 1978. PRECIO: 150 PESETAS



no lo guarde como una joya,  
aunque lo sea...

sólo bebiéndolo podrá disfrutar  
del placer de su peculiar sabor.

su nobleza y meticulosa preparación  
a base de auténtico cognac  
y extracto de naranjas exóticas, lo convierten  
en una joya para disfrutarlo  
en cualquier momento.

**Grand Marnier**  
cordon rouge



distribuido por: COMPAÑIA HISPANA, S.A.

# artespaña

Lo más representativo de nuestra  
tradicón artesana, hermanado con los conceptos  
decorativos de más actualidad



MADRID Hermosilla, 14 Avda. José Antonio, 32  
BARCELONA Rambla de Catalunya, 121  
VALENCIA Poeta Querol, 1  
ZARAGOZA Paseo de Las Damas, 3

**EMPRESA NACIONAL DE ARTESANIA**





EXCLUSIVITÉS

HERMÈS

Madrid José Ortega y Gasset, 26 Tel. 276 89 95

dunhill MADRID



José Ortega y Gasset, 26. Tel. 2753631. Madrid

# SOTOLARGO



## PATEK PHILIPPE



## ROLEX

SOTOLARGO




ROLEX

Avenida  
José Antonio  
70

**LOS ESPECIALISTAS  
EN  
CRONOMETROS  
DE GRAN CLASE**



ROLEX



La obra maestra de  
los destiladores

EL WHISKY DE LUXE  
DE LOS MAS ANTIGUOS  
DESTILADORES DEL MUNDO  
1627

Dimple

Distribuidor exclusivo para España DESTILERIAS UNIDAS, S.A.  
Reina Mercedes, 20. Telf. 2 34 41 52 Madrid-20

# HIPODROMO DE LA ZARZUELA DE MADRID



Tribuna del Hipódromo de la Zarzuela cuya realización es una de las mejores del mundo.

## PROGRAMA DE CARRERAS DE CABALLOS a celebrar en la Temporada de Otoño de 1978 SOCIEDAD DE FOMENTO DE LA CRÍA CABALLAR DE ESPAÑA

- |                                    |  |
|------------------------------------|--|
| 1. 17 septiembre.                  | 11. 1 noviembre (Todos los Santos).      |
| 2. 24 septiembre.                  | 12. 5 noviembre.                         |
| 3. 30 septiembre (sábado).         | 13. 9 noviembre.                         |
| 4. 1 octubre.                      | 14. 12 noviembre.                        |
| 5. 8 octubre.                      | 15. 19 noviembre.                        |
| 6. 12 octubre (Fiesta Hispanidad). | 16. 26 noviembre.                        |
| 7. 15 octubre.                     | 17. 3 diciembre.                         |
| 8. 21 octubre (sábado).            | 18. 8 diciembre (Inmaculada Concepción). |
| 9. 22 octubre.                     | 19. 10 diciembre.                        |
| 10. 29 octubre.                    |  |

# El TV Philips color es para toda la vida

El Televisor Philips Color no sólo le ofrece el verdadero color natural sino que además es el Televisor de mayor fiabilidad y duración.

El Televisor Philips Color es fuerte, duradero, sin problemas, para toda la vida. Pero, dejemos las promesas y vayamos a los hechos demostrables:

¿Por qué el televisor Philips Color tiene más duración y fiabilidad?

El Televisor Philips Color se vende en 130 países. En países cálidos, fríos, desérticos y montañosos y a menudo con



variaciones de tensión. Debe tener los requisitos de seguridad no sólo de un país

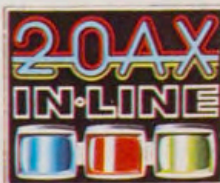
sino de todos los países. Por eso el Televisor Philips Color fue sometido a un sinfín de pruebas. Lo hicimos vibrar, lo dejamos caer, tuvo que soportar de la más alta temperatura a la más baja y lo dotamos de diversos circuitos y dispositivos de seguridad.

Usted puede estar seguro de que el Televisor Philips Color, capaz de resistir las más duras pruebas, podrá vivir en su hogar durante muchos, muchos años, con el más perfecto color y sin problemas.

## 20 AX IN LINE AUTOCONVERGENCIA

El sistema 20 AX IN LINE de Philips, significa más ventajas para Ud.:

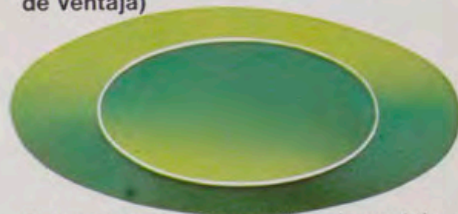
Un gran número de componentes, destinados a conseguir la convergencia, se hacen innecesarios y el Televisor se convierte en más sencillo y fiable. La calidad del color aumenta así como su duración.



Gracias al sistema 20 AX IN LINE, su Televisor Philips Color le ofrecerá el color más puro y natural, más perfectamente ajustado, durante muchos, muchos

años. Con la misma perfección que el día que fue instalado en su hogar.

**EL BOTON VERDE DE PHILIPS** (unos años de ventaja)



El llevar unos cuantos años de ventaja con respecto a las demás marcas hace que desarrollemos modelos que pertenecen al futuro.

En la gama de los Televisores Philips Color existe un modelo único: EL BOTON VERDE de Philips. Este Televisor Color es el más sofisticado del mercado. Posee un microprocesador que le permite memorizar las funciones de: brillo, saturación de color y sonido que mejor complazcan a su gusto personal.

Estas constantes, quedarán guardadas si usted así lo desea para siempre. Bastará solamente pulsar EL BOTON VERDE, para que de forma automática color y sonido se sitúen a los niveles por usted preseleccionados.

En blanco y negro... o en color, los compradores exigentes prefieren TV Philips.

**Philips  
Televisor K11  
color**



**El color natural es Philips**

**PHILIPS**





CREDIT LYONNAIS

MAS DE CIEN AÑOS EN ESPAÑA  
Madrid, Barcelona, Bilbao, San Sebastián, Sevilla.

**REALES SITIOS**



PORTADA: Sendos detalles de las Fuentes de las Conchas y de los Tritones en el Campo del Moro, jardines del Palacio Real de Madrid.

Duplicado

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XV. NUM. 57. TERCER TRIMESTRE 1978. PRECIO: ESPAÑA, 150 PESETAS; ESTRANJERO, 5 DOLARES; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 175 PESETAS; EXTRAJERO, 6 DOLARES.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavicencio.—SUBDIRECTOR: Rafael Sánchez.—SECRETARIA DE REDACCION: Matilde López Serrano.—VOCALES: Ramón Andrada, Ricardo Catoira, Pilar García Morencos, Paulina Junquera, Consolación Morales, Justa Moreno Garbayo, Angel Oliveras y María Teresa Ruiz Alcón.—ADMINISTRADOR: Angel Acerete.—DIBUJOS: M. Rincón.—FOTOGRAFIAS EN COLOR: Servicio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Villanueva y Slides Hispania.—FOTOGRAFIAS EN NEGRO: Servicio Fotográfico del P. N., F. Villanueva y Agencia EFE.

EDITA: Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid. Tel. 248.74.04. Madrid (13).

IMPRIME: Raycar, S. A. Impresores. Matilde Hernández, 27. Tel. 471.91.00. Madrid (19).

DEPOSITO LEGAL: M. 11.160.—64.

**sumario** págs.

PORTICO, por F. F. de V.	11
CUARTEL DEL CONDE DUQUE: PROYECTOS DE RIBERA, por Virginia Tovar	12
CAMPO DEL MORO: JARDINES DEL PALACIO REAL DE MADRID, por Rafael Sánchez	17
PRIMER DESPLEGABLE: FUENTES DE LAS CONCHAS Y DE LOS TRITONES	25
TROPAS DE LA CASA REAL ESPAÑOLA (3): GUARDIAS DE INFANTERIA, por Alfonso de Carlos	29
ALEGORIAS MUSICALES EN LOS TAPICES DEL PATRIMONIO (3), por Ramón Perales	45
SEGUNDO DESPLEGABLE: TAPICES DE GOYA Y DE TENIERS	53
CASITA DEL PRINCIPE (EL ESCORIAL): SALA DE MARFILES, por Margarita Estella	57
RESTAURACION: DOS OBRAS DE DIEGO POLO «EL JOVEN», por M.ª Teresa Ruiz Alcón	65
EXPOSICIONES DE ARTE: TEMPORADA 78/79, por Esteban Casado	73
CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL	75

Distinguido señor:

Deseamos que sea de su agrado este número de REALES SITIOS, y le agradecemos muy sinceramente la atención que nos dispensa con su lectura.

Siempre, y en cualquier sentido, su juicio nos interesa. Envíenos las sugerencias que le gustaría ver realizadas en la Revista. Con el fin de que usted, algún pariente o amigo pueda recibir puntualmente los sucesivos números, nos permitimos acompañar un boletín de suscripción.

El Gabinete de Prensa del Patrimonio Nacional (teléfono 248.74.04, centralita del Palacio de Oriente, Madrid) se encuentra a su disposición para atender cuantas consideraciones nos haga usted.

MUCHAS GRACIAS

**Sugerencias:**



57

**BOLETIN DE SUSCRIPCION**

NOMBRE: .....

DIRECCION: .....

LOCALIDAD: ..... PROVINCIA: .....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE ..... AÑO

Firma: .....

Un año, cuatro números: España, 500 pesetas; extranjero, 15 dólares

# LUGARES HISTORICO-ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL

## MADRID

**Palacio Real:** Salones oficiales, Habitaciones privadas de los Reyes, Galería de tapices y Salones de plata y abanicos. Museo de pinturas, bordados, porcelanas y cristalería fina. Nuevos Museos (tapices góticos, salones de la Reina Doña María Cristina, Relicario y Sacristía). Biblioteca y Museo de Medallas y música. Real Oficina de Farmacia. Real Armería. Museo de Carruajes (Campo del Moro).

**Monasterio de las Descalzas Reales.**

**Monasterio de la Encarnación.**

## EL PARDO

**Palacio Real** (Residencia oficial, desde marzo de 1940 hasta el 20 de noviembre de 1975, en que falleció, del que fue Jefe del Estado español, Generalísimo Franco.

**Casita del Príncipe.**

**Palacio de La Quinta.**

## ARANJUEZ

**Palacio Real:** Salones. Residencia oficial de Jefes de Estado extranjeros invitados. Museo de trajes.

**Jardines de la Isla y del Príncipe.**

**Museo de falúas.**

**Casa del Labrador.**

## EL ESCORIAL

**Monasterio de San Lorenzo el Real:** Monasterio y Palacio. Nuevos Museos IV Centenario (Museos de pintura y de arquitectura).

**Casita del Príncipe o de Abajo.**

**Casita del Infante o de Arriba.**

## VALLE DE LOS CAIDOS

**Monumento de la Santa Cruz:** Basílica y Cruz. Funicular.

## LA GRANJA

**Palacio Real:** Salones, Museo de tapices y Colegiata. Jardines y fuentes.

## RIOFRIO

**Palacio Real:** Salones y Museo de caza.

## BURGOS

**Monasterio de Las Huelgas:** Monasterio y Museo de ricas telas.

## TORDESILLAS

**Monasterio de Santa Clara.**

## BARCELONA

**Palacio de Pedralbes.**

**Museo de Carruajes.**

## PALMA DE MALLORCA

**Palacio Real de la Almudaina.**

## SEVILLA

**Reales Alcázares:** Palacio, jardines y exposición de obras del Patrimonio Nacional.

**NOTA:** Todos estos lugares permanecen abiertos al público, aproximadamente, el mismo tiempo. En líneas generales, de 10 a 13,30 y de 15,30 a 18. No obstante, y dadas las diferencias establecidas en cada uno de ellos, tanto en días laborables y festivos como en invierno y verano, se recomienda llamar previamente por teléfono al Palacio Real de Madrid (Teléfono: 248.74.04) o a cada lugar.

2,00 ptas.

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE

MADRID (13)

# PÓRTICO

**A**LGUNA circunstancia del momento presente ha motivado que el Patrimonio Nacional haya sido objeto de tratamiento en lo que se refiere a su esencia y naturaleza. El hecho, por su importancia, creemos que merece, aunque sea un pequeño comentario, que aporte algunas consideraciones dignas de tener en cuenta a la hora de tomar decisiones legales.

En primer lugar, es imprescindible pensar que el Patrimonio Nacional, por razones tradicionalmente históricas, ha constituido una unidad indivisible que se ha mantenido durante muchos siglos. Paralelamente, su vinculación a la Corona —sin obstáculo de ser bienes pertenecientes al Estado— constituye, esencialmente, una situación semejante a la de otras Monarquías europeas con bienes similares en cada una de ellas.

Desde otro punto de vista, por la complejidad de esos bienes que componen el Patrimonio Nacional —en los que, además de los de carácter artístico, figuran los agrícolas, forestales y propiedades urbanas—, parece más conveniente, también, la unidad de criterio en lo que se refiere a conservación y administración de los mismos, por la interdependencia existente entre ellos que supone beneficio para todos.

Las dos consideraciones que anteceden no son inconveniente, en modo alguno, para que una nueva Ley del Patrimonio, que sustituya a la vigente del año 1940, estructure este Organismo de acuerdo con los condicionamientos que la actual sociedad española exige.

En este sentido de lo que significa orientación en las actuaciones, se ha producido y se origina, paulatinamente, de hecho, alguna variación en los postulados rectores. En este mismo número de la Revista, hay un ejemplo que es buen testimonio. Se trata del artículo sobre el Campo del Moro, jardines del Palacio Real de Madrid, que fueron abiertos al público por deseo de Su Majestad. He aquí una variante de esa orientación acerca del uso y disfrute de un bien determinado. Hay que recordar que algo similar ocurrió con determinada zona del Monte de El Pardo, bosque que actualmente está siendo objeto de estudio para su completa ordenación y, en definitiva, perfecta conservación.

Puesto que ya hablamos de la Revista, diremos que este número contiene, además del artículo citado, otros que, como en anteriores ocasiones, conforman una miscelánea de temas. Es, por un lado, el trabajo de Margarita Estella que estudia un asunto original e inédito como son los «Marfiles de la Casita del Príncipe de El Escorial»; es, por otra parte, la continuación de las series escritas por Alfonso de Carlos y Ramón Perales de la Cal que tratan, respectivamente, de las «Tropas de la Casa Real Española» y de las «Alegorías Musicales en los tapices del Patrimonio Nacional».

También incluimos en estas páginas un tema que, como ya indicamos y venimos haciendo, se refiere a un edificio no perteneciente al Patrimonio Nacional. Es, ahora, el «Cuartel de Guardias de Corps de Madrid», conocido con el nombre de Conde Duque, y estudiado por Virginia Tovar con indudable rigor.

Completan el número las secciones dedicadas a «Restauraciones de pinturas del Patrimonio Nacional», por María Teresa Ruiz Alcón; «Exposiciones de arte», por Esteban Casado, y la «Crónica del Patrimonio Nacional». En esta última, junto a la referencia de la visita a España del Presidente de la República francesa, Valéry Giscard d'Estaing, comunicamos el nombramiento de Fernando Chueca Goitia, Presidente del Instituto de España, como Consejero de Bellas Artes del Patrimonio Nacional, para ocupar la vacante que, por fallecimiento, dejó el Marqués de Lozoya, cuyos desvelos estuvieron dirigidos, gran parte de su vida, a los Museos del Patrimonio. Al mismo tiempo que damos la bienvenida a Fernando Chueca, nos congratulamos por contar con una mente lúcida y preparada que beneficiará al Patrimonio cara al futuro.

F. F. de V.

# CUARTEL DE GUARDIAS DE CORPS DE MADRID

## PROYECTOS DE PEDRO DE RIVERA

Por VIRGINIA TOVAR MARTIN

**E**L edificio del Cuartel de Guardias de Corps, realizado en 1717, escapa de modo total a la influencia que, de manera determinante, ejercerá la llamada arquitectura borbónica sobre el panorama constructivo español a partir de 1720. En ello, aunque resulte extraño, hemos de centrar uno de sus principales méritos.

Tiene gran importancia, por ser obra y producto de las inquietudes y del tesón de un arquitecto local, por ser obra y producto de las posibilidades de una época española barroca, en la que, al menos, alguno de nuestros arquitectos pensó por sí mismo en un moderno y monumental lenguaje barroco sin ser auxiliado en directo todavía por la escuela importada europea. Con la incomparable ayuda que hoy nos presta el hallazgo de sus trazas, haremos algunas observaciones que sirvan de contribución al estudio profundo que ahora nos exige su autor, el Arquitecto Mayor de las Obras Reales y de Madrid, Pedro de Ribera.

La obra del Cuartel de Guardias de Corps, atribuida desde siempre a Pedro de Ribera, quedó en reciente trabajo perfectamente documentada<sup>1</sup>. Hoy, añadiremos también algunas noticias nuevas, con todo lo cual su historia constructiva queda sustancialmente configurada.

Consideramos necesario recordar que el edificio es el primer organismo de este tipo que se construye en España. Los modernos cuarteles aparecen en el siglo XVII en Francia y se construyen amparándose directamente de los principios ideados por Vauban.

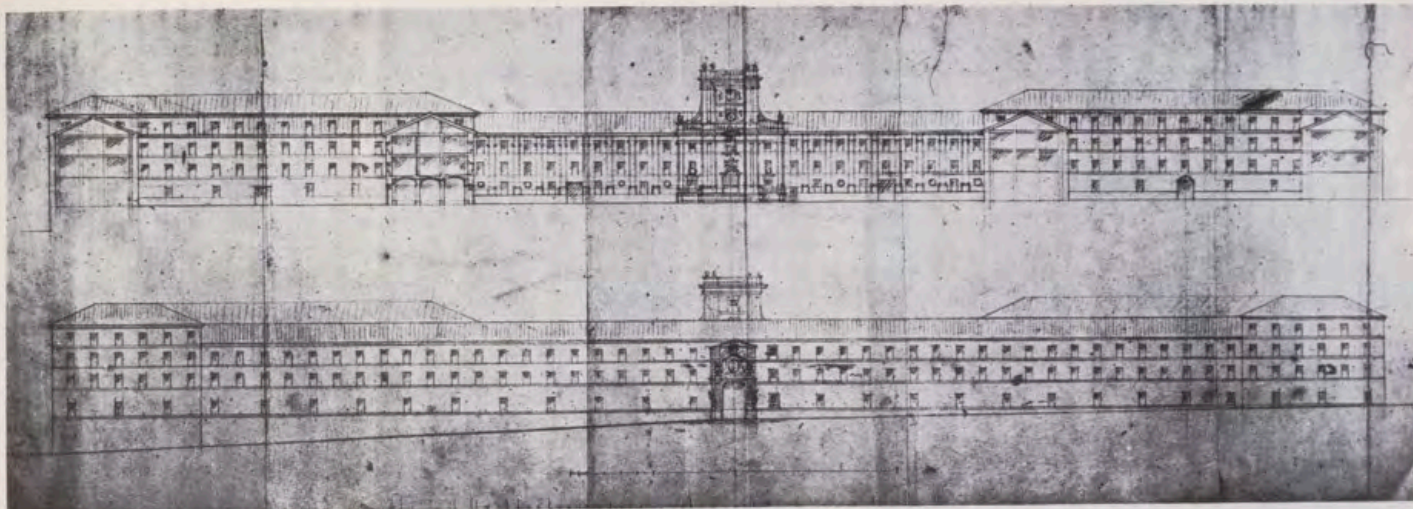
En España, el moderno tipo de cuartel surge después de la llegada de Felipe V, sin duda por las iniciativas que ha visto desarrollar en Francia.

En el año 1704 Felipe V, previa consulta a Luis XIV formó cuatro compañías de Reales Guardias de Corps. Las dos primeras con el nombre de «Españolas», formadas por el «Regimiento Real de España», que desapareció; la tercera la «Flamenca», y la cuarta la «Italiana». El número de oficiales y soldados de las cuatro compañías igual al de la guardia real francesa. En 1716, las Reales Guardias de Corps quedaron reducidas a dos, una española y otra italiana hasta que en 1720, nuevamente, se restableció la compañía flamenca. A final de siglo se añadiría la llamada compañía «Americana» para el servicio de aquellos dominios<sup>2</sup>. El cuerpo de Reales Guardias de Corps gozó de extraordinarios privilegios y distinciones. Sus capitanes fueron Grandes de España, y los soldados se consideraron como criados de la Real Casa y cadetes del ejército. Carlos IV incluso aumentó sus prerrogativas por Decreto de 18 de abril de 1790<sup>3</sup>.

### NUEVO EDIFICIO

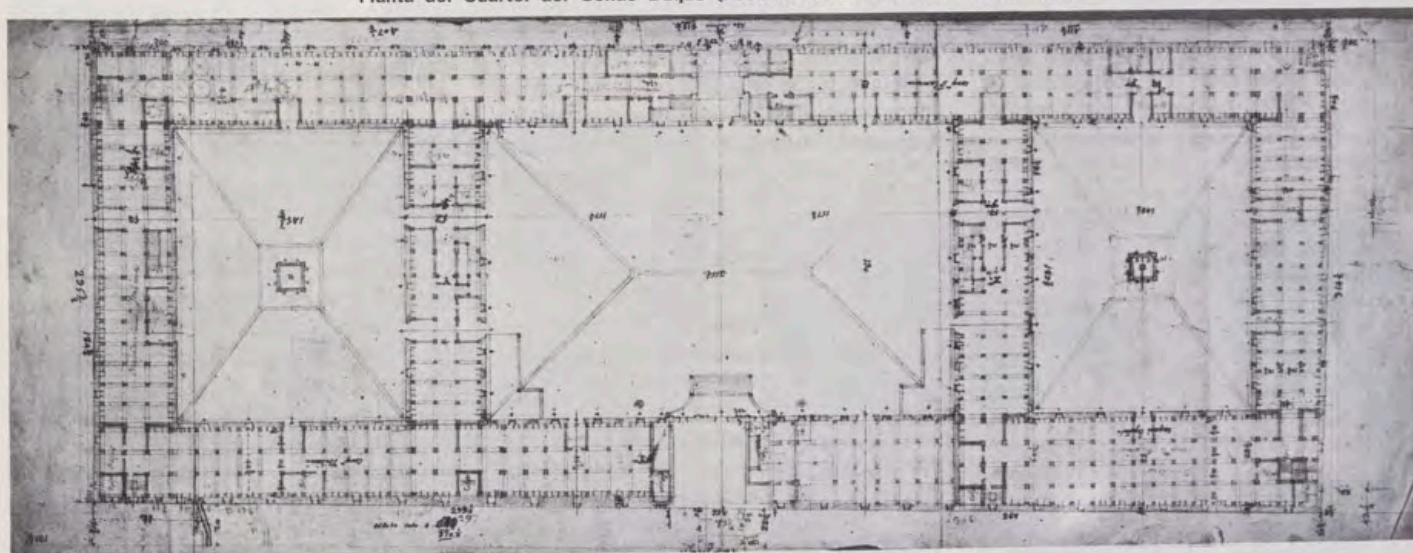
Pero los viejos cuarteles no debieron satisfacer de modo total a Felipe V. Terminada la guerra de Sucesión y pacificado el país, el Rey apoya la idea de construir un nuevo edificio, un edificio de gran envergadura, un organismo que anuncia sin duda las aspiraciones de reforma arquitectónica que paso a paso se irían sucediendo años después bajo presupuestos casi inconcebibles.

El Cuartel de Guardias de Corps comienza a construirse a raíz de una Cédula firmada por el Rey el 5 de noviembre de 1717, dirigida al Marqués de Vadillo, don Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, Corregidor de Madrid, donde se encomienda el cuidado y dirección de dicha obra, los impuestos fijados para la misma, y toda una normativa para la puesta en marcha de la construcción del edificio. Hoy sabemos, con perfecta determinación, que el Marqués de Vadillo encomienda la obra al arquitecto Pedro de Ribera, cuya categoría le era de sobra conocida a través de otras experiencias en la misma ciudad, como la propia ermita de Nuestra Señora del Puerto creada bajo su patrocinio. Los méritos arquitectónicos de Pedro de Ribera eran, en esta hora, sobresalientes, sin duda, pues tratándose de una obra real y del Ayuntamiento extraña que no fuese confiada a su titular don



Alzado del Cuartel del Conde Duque (Archivo del Palacio Real de Madrid).

Planta del Cuartel del Conde Duque (Archivo del Palacio Real de Madrid).



Teodoro Ardemans cuando Ribera sólo se ocupaba, en lo oficial, de cubrir sus ausencias.

El edificio, destinado al cuerpo de guardia más distinguido del ejército, es una obra de gran alcance artístico. Repasando tratados de fortificación y seleccionando aquellos de los que tenemos noticia que se hallaban en España en época barroca, llegamos a la conclusión de que muy poco sirvieron de guía a Pedro de Ribera para el nuevo concepto de cuartel levantado en pleno corazón madrileño. Es decir, no se puede descartar que la idea del colosal recinto ideado por Pedro de Ribera esté en cierto modo condicionada por el viejo sistema de ciudades o edificios fortificados que aparecen desde la antigüedad, ya que su propio colosalismo, su distribución geométrica, sus espacios abiertos interiores y las estancias acondicionadas para una vida permanente de las tropas, nos llevan al recuerdo de los «castra stativa» romanos, o campamentos de posición, verdaderas obras de arquitectura, confortables, con estancias provistas de atrium y cuyo núcleo habitable fue en

algunos casos origen del nacimiento de una ciudad que surgió casi a su imagen y semejanza. El lugar elegido para estos recintos antiguos se buscó en muchos casos bajo la característica sustancial de hallar una posición fuerte, dominante, una ribera escarpada, desde la cual el edificio ejerciese el dominio del entorno y, también, una estrategia preconfigurada. Algo de tales intenciones aparecen en el Cuartel de Guardias de Corps madrileño, que emula en su tamaño y en su posición alzada y arrogante sobre los altos de Leganitos, el propio contexto arquitectónico de la real fortaleza-Alcázar. Pero los recintos militares romanos, que nacieron, muchos, en lugares fronterizos, también tuvieron aplicación dentro de los propios palacios de los emperadores. Los sectores de la guardia dentro de la residencia, en Roma, de Nerón, o del palacio de Diocleciano, en Spalato, cerca de la antigua Salonae, muestran la importancia que se va concediendo a los cuerpos de guardia personal y su presencia y adecuación a una fortaleza palaciega. El palacio de Spa-

lato, con sus torres angulares, grandes patios internos y la perfecta regularidad de su trazado es el importante eslabón que nos lleva al Castello Sforza de Milán y a otras residencias fortaleza del Renacimiento donde se tiene en cuenta arquitectónicamente la presencia de los cuerpos de guardia, hasta llegar a ser independientes en el siglo XVII.

El tratado de fortificación que encontramos con extraordinaria frecuencia en las bibliotecas de los arquitectos madrileños de los siglos XVII y XVIII es el de Cristóbal de Rojas<sup>4</sup> dirigido al Rey Felipe III y publicado en 1598. Dividido en tres partes, atiende profundamente a los fundamentos de la arquitectura militar, ubicación, proporciones, distribución, conocimiento de los materiales, etc. Junto a él, el libro de Salomon van Es, con su resumen de las villas y lugares fortificados, dedicado al Condestable de Castilla, don Iñigo Melchor de Velasco y Tovar, en el año 1666, nos ha dado a conocer una serie de dibujos con las plazas fortificadas de Brujas, Lille, Ypre, Cambray, etc.<sup>5</sup> Otros anónimos muestran igualmente una serie de láminas de

plazas de Flandes en donde observamos que el cuartel de la tropa se incluye invariablemente dentro de la composición del conjunto en torno a la plaza de armas, según el principio de Francisco de Rojas: «Se escogerá la plaza de armas en lo más alto del Sitio y tan grande que se pueda poner toda la gente en batalla cuando le tocare arma, y cerca de la plaza se repartirán los cuarteles estando a la frente dellas las banderas»<sup>6</sup>. Estos y otros tratados revisados creemos, como hemos dicho anteriormente, que sirvieron poco de inspiración a Pedro de Ribera salvo en la labor puramente práctica del levantamiento del Cuartel. Su concepto nos parece de orden diferente y empalma más bien con el sentido del mundo clásico en donde la tropa fue poco a poco configurándose dentro de un recinto palacial. Nos parece de suma importancia este hecho como eslabón y precedente a la organización de las tropas a fines del siglo XVII y XVIII, en edificios de auténtica monumentalidad, a quienes se les otorga un papel arquitectónico rector a la misma altura artística que el resto de los monumentos oficiales. La significación dada al monumento-cuartel quizás esté en función también de la nueva mentalidad del monarca en el aspecto militar. Los hombres que integran su escolta no son anónimos soldados, son, como hemos dicho, Grandes de España y viven rodeados de innumerables privilegios que sólo disfrutaron hasta ese momento determinados miembros de la nobleza. El Rey busca para su seleccionada tropa un aposento grandioso, idea con la que supo identificarse con perfección Pedro de Ribera.

La idea del monumento, como hoy podemos observar en las trazas del arquitecto, apuntan hacia un organismo de alta resonancia. El esquema es variación de una composición que tiene representación en edificios tan importantes como el Hospital Mayor «Ca' Granda» en Milán, de Filarete, obra de pleno «cuatrocento», gran complejo de plata rectangular para unificar los servicios médicos, dividido en tres cuerpos separados por patios, el central de mayor amplitud para ubicar en él una capilla. Variación del simétrico esquema del Monasterio de El Escorial, patios laterales y central donde se ubican, en el mismo eje, vestíbulo de entrada e iglesia en coordinada perspectiva, variación también del Hotel de los Inválidos de Liberal Bruant, o la planta de Bernini para el Louvre, rectángulos todos ellos simétricos y taladrados por un patio mayor y otros secundarios, en donde volvemos a recordar que encuentran sus precedentes en el Palacio de Diocleciano en Spalato, y que asimismo tomaran por modelo los grandes Fürstabeien del siglo XVIII en Centro-Europa.

## CARACTERÍSTICAS DEL CUARTEL

La planta del edificio de Guardias de Corps en el proyecto de Ribera es un rectángulo perfectamente regular, que llegó a medir en su realidad 228 metros de lado mayor y 83 en el menor<sup>7</sup>. La entrada principal está situada en el centro del lado mayor por la que se pasa al patio principal, de casi doble tamaño que los laterales, a través de un vestíbulo rectangular con puertas de acceso a las estancias interiores. En el mismo eje en perspectiva de la entrada, atravesando el patio grande, se encuentra una incomparable fachada, de perfil casi escurialense, que juega al parecer un papel arquitectónico ornamental, ya que adaptado al esquema tradicional de fachada de iglesia, sirve a esta función en la pequeña capilla cubierta con bóveda encajonada. Ningún fin estructural ha movido a Ribera en la incorporación de esta gran fachada, sino que su móvil ha sido absolutamente estético, buscando ese resorte de gran dignidad para dar al edificio carácter monumental y aliviar los monótonos paramentos de sus áreas funcionales.

La puerta de entrada al recinto, llamativa, recia, mayestática, es pieza implicada en la gran fachada del fondo, y así lo analiza Ribera dibujando el testero sobre ella previniéndonos del efecto que ha de causar al espectador que la contempla desde fuera. El antecedente de este juego perspectivo está, sin duda, en El Escorial, en la idea de Juan Bautista de Toledo, que concibió la fachada del Monasterio en perfecto escalonamiento con la de la iglesia, idea alterada por el levantamiento de un piso más en todo el perímetro delantero. En el proyecto de Ribera, la fachada en dos órdenes unificados por aletones, sus rampas convergentes en la puerta central y sus remates casi horizontales, son conscientes del ritmo grave y tendido de todo el edificio. Su objetivo, sus soluciones, nos parecen un capítulo insólito en la obra de Pedro de Ribera; es fachada que no sólo nos lleva al purismo escurialense sino a la más escueta y rigurosa formulación que hizo Juan de Herrera para la Catedral de Valladolid en plena estapa romañista.

¿Qué es lo que pretende Ribera en esta obra, de muros lisos, de imposta continua, de molduras severas, de sucesión inalterable de aperturas, de clásica compartimentación, de largas enfiladas de extensión casi indeterminada de torres angulares, de óculos serlianos, con un centro focal interior como verdadero símbolo de todo un sistema que altera y sorprende en el propio organismo reiterativo? Creemos que Ribera, en esta obra, ha querido

sorprender y sorprenderse a sí mismo en un examen de asimilación de las formas clásicas que ha visto, que ha aprendido y que ha asimilado profundamente en la gran lección de la arquitectura hispánica. Pero Ribera, en la planta y en el alzado del Cuartel de Guardias de Corps no sólo ha desarrollado un lenguaje y una intención clásicas, también ha buscado en la esencia artística de su tiempo el desarrollo de aquellos elementos sobre la portada de entrada que constituyen una síntesis singular de elementos barrocos diversos. Las pilastras fajadas de almohadillado rústico que encuadran el vano de entrada y se prolongan para servir de marco al escudo, son tomadas de la propia portada del libro citado de Cristóbal de Rojas. Son potentes, recias, con sensación de fortaleza en su despliegue anchuroso y apresado, incrustadas en el muro liso que recorta aún más agudamente su extraña y rugosa textura. Los motivos no se refrenan en ella, despliegan todo el dinamismo inherente al carácter barroco con que han sido sentidos, sobresaliendo ostensiblemente y contrastando sobre los muros lisos exteriores. Un mundo orgánico hace su aparición con sus espacios naturales reteniendo la luz que incide aguda y tenuamente entre los cortinajes, las cartelas florales, los festones o los símbolos reales. El eje longitudinal que tiene su arranque en esta portada y nos lleva hasta el fondo en fachada también del patio principal; es un mundo de verdadera sorpresa, de contrastes insuperables, de una consciente apelación al ayer y al presente, tal vez al presente y el futuro clásico que ya se presiente.

Hemos recorrido palmo a palmo el edificio, salvo algunas estancias cegadas. La impresión que nos ha causado su arquitectura es casi indefinible. Los abovedamientos múltiples de la zona de sótanos (sugieren un alzado del edificio totalmente independiente), los muros de casi dos metros de espesor, las altas ventanas en juego constante de esviajes para trasladar la luz a determinados puntos, la sucesión interminable de las arquerías en la primera planta para las caballerías con grandes efectos de perspectiva, las cajas de escalera de madera y piedra que aún conservan su forja y los muros interminables sobre los que se alternan ventanas rectangulares y óculos. Grandes hiladas de piedra se constituyen verticalmente en el sustancial esqueleto que trava los anchos paramentos de ladrillo. Sobre los huecos prevalecen los arcos de descarga, y en torno a cada vano un encuadre de moldura sencilla. Las esquinas se refuerzan también de cadenas de sillares y todo el edificio se imposta sobre el alto



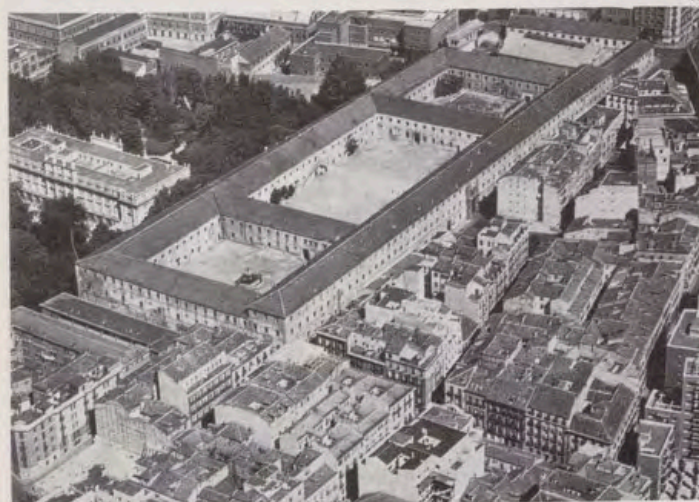
1.



2.



3.



4.

1. Puerta principal del Cuartel del Conde Duque; 2, galería de la planta baja; 3, galería de la planta de sótano; 4, panorámica aérea del edificio; 5, maqueta del Cuartel realizada por León Gil de Palacios (Museo Municipal de Madrid).



5.

zócalo de piedra sobre el que contrasta el muro de ladrillo.

En la planta de Pedro de Ribera, se señalan con gran detalle las grandes crujías de arquerías en cuyos extremos se dibuja siempre una zona destinada a pajar. En los tramos centrales, los conductos entre el patio mayor y los laterales determinan en el encuentro transversal y longitudinal de las arquerías, el peculiar esquema cruciforme dando uniformidad a ambos paramentos que cierran por los lados menores el rectángulo del patio mayor. En el testero norte del edificio, toda la zona izquierda fue destinada a la Guardia Española, y la derecha a la italiana. Las zonas en torno a la puerta de entrada principal fueron destinadas a la Guardia Flamenca; esta distribución es señalada sobre la planta por Pedro de Ribera. También señala con cruces un altar mayor y colaterales de lo que pudo ser la cripta bajo la iglesia a la que se accedía por la escalera situada a la izquierda del templo. Los datos que se advierten en la planta no son muy aclaratorios sobre la compartimentación que esta estancia tuvo. La con-

formación interior de la iglesia nos parece que aún no estaba decidida por el arquitecto. Se advierten otras zonas abovedadas, sobre todo en la crujía derecha y se reflejan asimismo las medidas de cada una de las estancias. Los patios secundarios también dibujan en sus centros las respectivas fuentes que hicieron de bebederos. Tenemos noticia de que se conserva una de ellas en un Cuartel de Madrid, pero no hemos podido precisar dónde. Ribera, como vemos, dibuja tres pisos en la zona delantera, con excepción de las torres angulares y cuatro en la zona posterior de los patios laterales, igualándose a la zona torreada, diferenciando el testero de la plaza mayor con sólo tres pisos también, con lo cual se destaca con mayor énfasis la hermosa fachada en dos órdenes. A los lados de este eje principal hay dos portadas más, una de ellas se conserva, donde Ribera muestra también los detalles ornamentales barrocos tan peculiares de su estilo, sobre todo cartelas y bocelón mixtilíneo, detalles que ornaron la fachada del centro amenizando su austera y casi escurialense estructura.

Interiormente, el edificio ha sido transformado a través de los años, preferentemente la zona izquierda, por su utilización para diferentes funciones administrativas. Se mantienen en pie algunas galerías que todavía son indicativas de su ritmo proporcionado y perfecta elaboración técnica. También los abovedamientos de los sótanos impresionan y son asimismo prueba de los recursos arquitectónicos prácticos de gran sabiduría llevados a cabo por el arquitecto. Sobresalen las bóvedas semiesféricas de ladrillo rebajadas y las entradas de luz en esviaje en las cuales se puede apreciar el enorme grosor de los muros. Una bóveda situada en el ala norte, en zona de sótanos, nos parece pertenecer a una construcción anterior al edificio. El señor Ibarrodo, en su trabajo sobre el edificio, da una amplia información sobre la posible distribución, características del solar, superficie, etcétera. A su trabajo de investigación sobre el edificio queremos añadir hoy algunas noticias documentales que contribuyen a un conocimiento más explícito de su proceso constructivo.

## DOCUMENTACION

En el Archivo Histórico Nacional, en Sección especial de los fondos de Hacienda, se encuentran una serie de escrituras, de ventas y tasaciones de casas cerca de la puerta del Conde Duque que corresponden a los solares que se adquieren para la edificación del Cuartel de Guardias de Corps<sup>5</sup>. Otras cartas de pago para adquisición de otras casas para la construcción del mismo con tasación de Pedro de Ribera<sup>9</sup>, y otras noticias de pagos a Ribera por la traza y construcción del Cuartel de Guardias de Corps que son reflejados en la partición de bienes de doña Juana Bouterier, esposa del arquitecto<sup>10</sup>.

Con fecha 13 de diciembre de 1729 se emite una certificación con el importe de lo gastado en la fábrica del Cuartel desde el 1.º de septiembre de 1717 a fin de diciembre de 1729. Certifica don Diego Revollo de Urrutia, Contador de los efectos aplicados a dicha construcción, y en el documento se especifica el impuesto de azúcar, aceite, contribución de los gremios, y de los diferentes pueblos, aplicaciones de S. M., multas de comerciantes de Indias, beneficios de empleos varios, arrendadores de rentas de Madrid, impuesto de cacao y chocolate, etc. Los efectos, mediante diferentes órdenes particulares son entregados a don Juan García San Román, tesorero, y de ellos se reflejan algunas partidas que nos ponen en conocimiento de la plantilla de maestros que acompañaron a Pedro de Ribera en el levantamiento del edificio. Dichas partidas están encabezadas por la que se entrega a don Pedro de Ribera,

«Maestro que ha dirigido y dirige dicha fábrica, por el importe de copias, de jornales y materiales en virtud de la orden de S. M. de 5 de noviembre de 1717, y de las dos copias firmadas por dicho maestro y certificadas de D. Juan Fernández Alcayde de dichos Cuarteles, 6.398.658 reales de vellón y 24 mrs. Al dicho fuera de copias y en virtud de dicha orden general y relaciones firmadas de dicho maestro y de los sobrestantes de materiales para compra y portes de madera desde 11 de junio de 1718 asta 24 abril de 1721. Al dicho fuera de copias por los materiales que con orden de S. M. de 7 de septiembre de 1719 se subieron del Puente de Toledo a Cuarteles, con calidad de reintegrarlos y pagarlos mediante haber cesado por entonces la obra del puente y de importe mediante la relación jurada que de ellos entregó dh maestro, fue 40.000 reales de vellón»<sup>11</sup>. «Al dh fuera de copias por cuenta de la compra, la labra y conducción de la madera que con orden de S. M. de 11 de octubre de 1726 se compró en los montes de Cuenca para dicha fábrica de la que no consta en la Contaduría que se debe respecto de no haberse acabado de conducir y haber porción considerable de ella en la villa de Estremera, 360.000 reales de vellón. A Manuel y José Alonso de Pinto, vecinos de la Alhameda de la Sagra, por cal fuera de copias, 119.102 r. de v. Al Convento de San Jerónimo de Madrid, por ladrillo fuera de copias, 13.601. A D. Manuel de Inda y D. Antonio Parrilla, vecinos de Madrid, por ladrillo y

baldosa para dichos Cuarteles fuera de copias, 67.789. A D. Eugenio Valenciano, Maestro de Obras, por la obra de la alcantarilla de Leganitos; no hay orden por escrito para pagarle de Cuarteles esta obra, oi decir al Marqués de Vadillo, se la había dado el Rey a boca, 13.991. A los empedradores, por empedrar el primer medio Cuartel según tasa y medida hecha por Ribera, 22.598. A Domingo García, Maestro de Fontanería, por la obra de fontanería, tasada y medida por Ribera, 81.798. A Gremios de Herreros, por hierro para rejas y escaleras, 102.817. A los cerrajeros, por diferentes obras, 4.807. A D. Antonio Bohorques, por reparos en las Caballerizas de la Casa de Peña para que estuvieren los caballos de tres brigadas cuando se empezó el Cuartel, 1.177. A Juan de Revuelta, maestro de cantería, por la obra de cantera que tiene ejecutada en escaleras, crujiás de las caballerizas, arcos de las bóvedas de la Capilla y la que está ejecutando en ella, de la que no se puede dar razón sin medirse y tasarse, 316.000. A José Alvarez y Juan Luengo, por cuidar de la cantería, materiales y pertrechos, 1.533. A Francisco Martínez de Iturga, maestro portaventanero, por las obras de su cargo hechas por contrata, 3.600. A Francisco Durán, maestro carpintero, por resto de 24.796 que conforme la medida y tasa de Ribera importó su obra por contrata con el Marqués de Vadillo, 5.940. A Manuel y Miguel del Río, maestros de obras, por contrata para el igualo y blanqueo fr crujiás y cuarteles de primer medio Cuartel, 178.500. A los herederos de D. Jerónimo de Miranda, de orden de S. M. de 10 de mayo de 1728, por reparos de sus casas en el tiempo que estuvo en ellas acuartelada la Compañía Flamenca, 15.000. A D. Pedro de Ribera, como tesorero de la Fábrica de Paños de Abrevile, que está en la Real Casa del Ponto de Madrid, 300.000 que S. M. mandó pagar del caudal de los Cuarteles para la planificación de telares con calidad de su reintegración.» Por refacción eclesiástica se integran Capilla Real, Cabildo de Curas y beneficiados de la Corte, Capilla de San Isidro, Convento de Santa Isabel, Congregación de San Pedro, Alejandro Aldrovandini, Nuncio de S. S. Arzobispo de Toledo, etc. A diferentes dueños de casas por la demolición de sus viviendas para la construcción del Cuartel se pagan 272.202. Por igual concepto al Convento de Montserrat, 36.000. A Urbán Ruiz Velarde, por premio del dinero que buscó por orden de mayo de 1719, 1720 y 1721, para continuación de los Cuarteles, 55.235. A D. José de Churruigera, Maestro de Obras, por el tiempo que asistió a las obras del Cuartel, 7.000. A D. Pedro de Ribera, por cuenta del sueldo que gozó como tal maestro que ha dirigido y dirige la fábrica por nombramiento del Marqués de Vadillo en virtud de la Orden General, con el sueldo de 800 ducados de vellón al año y 800 reales de vellón, 8.800. Se le están debiendo los restantes. Por el sueldo de tesorero de 1.º de septiembre de 1717 a fin de diciembre de 1729 al respecto de 5.000 reales al año, 61.666. Por el sueldo de contador (el mismo tiempo), 74.000. A Benito Terrero, por diferentes inventarios cuando se sacaron los papeles de dha Contaduría de D. Domingo Gómez de Noriaga, por cuenta de la ayuda de costa por el cuidado de la gente que trabaja en los Cuarteles, 3.000. A Martín de Baeza, Alcayde de dichos Cuarteles, 1.825. Lo que con certeza consta estar debiendo dicha Fábrica es: 99.734 del sueldo al Maestro que la dirige, A Manuel y Miguel del Río, por la obra de su cargo que está construyendo, 28.500 reales de vellón. A D. Manuel de Pellicer, por los sueldos devengados, 22.761 reales de vellón y 10 mrs.»

El 25 de enero de 1730 se pasa en Junta orden de tasación que será efectuada el 30 de agosto del mismo año por los arquitectos Francisco Ruiz, Andrés Esteban, Gabriel Valenciano y el maestro de las obras reales Juan Ro-

mán<sup>12</sup>. Nos causa extrañeza no encontrar entre los oficiales y maestros que integran la obra del Cuartel de Guardias de Corps, el nombre de Francisco de Moradillo, al que siempre se vinculó al edificio en sus años de aprendizaje junto a Pedro de Ribera.

Sólo nos queda expresar el deseo de que las trazas del edificio que custodia el Archivo del Palacio Real de Madrid, la interpretación que nos merecen, y las noticias sueltas que sirven de complemento a la configuración de su verdadera historia constructiva, favorezcan la restauración iniciada del edificio en el sentido de recobrarle en su más auténtica fisonomía y en sus verdaderos valores artísticos.

El Cuartel de Guardias de Corps sufrió un grave incendio en 1869. En su restauración se emplearon estructuras metálicas y también se modificó su compartimentación interior. Posteriormente a 1841 se instaló en él la Escuela General Militar hasta su traslado a Toledo en 1846. Más adelante fue destinado a otras Armas y a diversos fines militares. La configuración del edificio que consideramos más fiel al concepto creado por Pedro de Ribera es la que nos ofrece la maqueta de León Gil de Palacios, realizada en 1830, donde todavía conserva la hermosa fachada de la iglesia en el interior del patio principal y donde también se dibujan los largos ventanales, los óculos y los recuadros con que fueron ornados sus muros. Ribera quiso emplear un orden gigante de pilastras separando los tramos del patio principal, como se indica en el proyecto, detalle monumental que al parecer no se llevó a cabo.

## NOTAS

<sup>1</sup> J. L. Ibarrondo: *El Cuartel de Reales Guardias de Corps*, en revista «Villa de Madrid», n.º 42 pág. 48; A. Rodríguez Cano: *Quién fue el Conde Duque que dio nombre al Cuartel y a la calle así llamadas*, en «Villa de Madrid», n.º 36, pág. 76.

<sup>2</sup> ASA. 3-148-3.

<sup>3</sup> Alfonso de Carlos: *Guardias a Caballo (1704-1824)*, en revista REALES SITIOS, año XV, número 56, 1978, pág. 38.

<sup>4</sup> Cristóbal de Rojas: *Teoría y práctica de fortificación, conforme a las medidas y defensas de estos tiempos*. Madrid, 1598. (Imprenta de Luis Martínez.)

<sup>5</sup> Salomon Van Es: *Resumen de todas las plantas de las villas y lugares fortificadas debajo de la obediencia de Su Majestad*. 1666.

<sup>6</sup> Cristóbal de Rojas: *ob. cit.*, capítulo X.

<sup>7</sup> A.P.M. Sección de Planos. Núms. 230 y 231. La planta mide 0,90 x 0,32 cm. El alzado 102 x 37,5 cm. (lápiz y toques de tinta). Los planos tienen anotaciones manuscritas a mano realizadas por el propio arquitecto, que hemos identificado comparándolas con otros documentos contenidos escritos de Pedro de Ribera.

<sup>8</sup> A.H.N. Fondo Histórico Especial (Ministerio de Hacienda). Caja 45.

<sup>9</sup> A.P.M. P.º N.º 14.894. F.º 653; P.º N.º 14.921. 19 de febrero de 1718.

<sup>10</sup> A.P.M. P.º N.º 14.893. Esc. Manuel Naranjo.

<sup>11</sup> ASA. 3-434-22.

<sup>12</sup> J. L. Ibarrondo: *ob. cit.*

# CAMPO DEL MORO

## JARDINES DEL PALACIO REAL DE MADRID

Por RAFAEL SANCHEZ



El Campo del Moro con la fachada oeste de Palacio.

Panorámica de los jardines desde el Palacio Real.



**P**OR expreso deseo del Rey de España, Don Juan Carlos I, se abrió al público, para su disfrute y recreo, el jardín del Palacio Real de Madrid, conocido desde siempre con el histórico y evocador nombre de Campo del Moro. Y se procedió a esta apertura, precisamente, el día 24 de junio, onomástica de Su Majestad.

Desde hace algún tiempo, no mucho, por cierto, se ha venido planteando por algunos sectores de la opinión pública —hecho recogido por determinados medios de información— la posibilidad de convertir el tradicionalmente cerrado Campo del Moro en jardín visitable. Se aducían dos razones, principalmente, para apoyar esta sugerencia: por un lado, y como argumento fundamental, la consideración de que el Campo del Moro, tanto por su carácter histórico y su belleza como por ser lugar íntimo y recogido, era un jardín adecuado para todos los que buscan unos momentos de reparador y tranquilo descanso, incrementado con el simultáneo goce de los sentidos; por otra parte, y a mayor abundamiento, la incidencia en la opinión general de que en Madrid no son numerosos los jardines o zonas verdes donde todos —y especialmente ancianos y niños, que son los que más lo necesitan— puedan disfrutar de manera adecuada en lugares aptos para ello.

Ante las razonadas peticiones o sugerencias sobre la conveniencia, interesante y necesaria, de abrir al público el Campo del Moro, y por iniciativa de Su Majestad, se tomó en consideración el asunto. Inmediatamente comenzaron las conversaciones entre el Patrimonio Nacional y el Ayuntamiento de Madrid

con objeto de estudiar los medios más idóneos para —conjuntando la conservación con el disfrute— proceder a la apertura pública del jardín.

Es preciso añadir que, a la terminación de la contienda española, el Campo del Moro se ofrecía con visibles muestras de degradación que exigían unos trabajos urgentes y concienzudos para su vital recuperación. El resultado de la tarea no tardó en evidenciarse. El Campo del Moro volvía a tener su lozanía perdida y hasta incrementada con las mejoras introducidas. Después, y durante años, el Patrimonio Nacional ha mantenido una silenciosa, constante e intensa actividad conservadora que ha permitido que este jardín haya llegado hasta hoy en las óptimas condiciones que ahora puede apreciar el visitante.

Recientemente, y decidida la fecha de la apertura al público, se han efectuado algunas obras de acondicionamiento, en lo que se refiere a determinadas instalaciones necesarias para hacer más grata y cómoda la estancia de los visitantes en el recinto. En estos trabajos, y junto al Patrimonio Nacional, ha participado muy eficazmente el Ayuntamiento de Madrid con una ayuda muy valiosa que también se ha comprometido a dar en el futuro. Así es como se ha logrado que todos puedan disfrutar de un jardín que, por su historia y belleza, por todos debe ser, desde ahora, admirado y respetado.

En las páginas siguientes se ofrece el capítulo que, en el libro *El Palacio Real de Madrid*, editado por el Patrimonio Nacional, se dedica al Campo del Moro.

**C**ON una superficie de veinte hectáreas se extienden los jardines del Palacio Real, llamados desde muy antiguo Campo del Moro, entre la cuesta de la Vega, paseo de la Virgen del Puerto, antigua cuesta de San Vicente (hoy Onésimo Redondo) y la fachada Este del mismo Palacio. En la actualidad, y desde la época de la Reina Regente Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena, tiene una verja, colocada sobre un muro de piedra y ladrillo que lo cierra por los tres primeros lados en una longitud de un kilómetro y medio.

Campo, parque o jardín, esta zona se encuentra vinculada a la residencia real —cuando ésta era todavía Alcázar de Madrid— desde mediados del siglo XVI. Y, desde entonces, en mayor o menor medida, con una u otra finalidad, ha venido a satisfacer esa exigencia que Matilde López Serrano ha señalado al decir «todo Palacio Real necesita el complemento de un hermoso parque con jardines, tanto para el embellecimiento de sus alrededores como para esparcimiento de las reales personas».

Dentro de esa idea por la que el jardín debe ser continuidad del edificio al que pertenece, el Campo del Moro ha sido lugar de recreo, de caza, de fiestas y de reposo. En este sentido y en el de su ordenación, el lugar ha pasado por tan numerosas como variadas vicisitudes. En consecuencia, fue objeto de grandes elogios por par-

te de autores pertenecientes a los reinados de la Casa de Austria, estuvo abandonado posteriormente y por largo tiempo; se hicieron trabajos para su definitiva estructuración a finales del siglo XIX y, en los últimos años, ha sido sometido a una amplia operación de restauración y obras nuevas tanto de jardinería como arquitectónicas. Tiene dentro de un estilo mixto, numerosas especies arbóreas y florales, amplias avenidas y ondulados senderos, diversas edificaciones —entre ellas el Museo de Carruajes— y dos fuentes de indiscutible buena factura: la de los Tritones y la de las Conchas.

Con la contemplación actual de estos jardines viene bien recordar aquello que escribió Joaquín Romero Murube: «Nunca hemos sospechado que tras el recato placentero de la clara glorieta llena de luz de tarde, o la combinación de un fondo circular de cipreses manchados a trechos por trepadoras de vivos colores —mosquetas, plumbagos, jacarandanas—, pueda haber un arquitecto, un poeta o un artista, que es el que ha dispuesto sabiamente los elementos que consiguen, al fundirse, aquellos trémulos ámbitos de belleza viva.» Por su diseño y características, el Campo del Moro fue declarado jardín histórico-artístico mediante un Decreto de 3 de junio de 1931.

**ORIGEN Y DENOMINACION.** El motivo por el que este lugar recibe el nombre de Campo del Moro es debido al hecho de que aquí, en la Edad Media,

acampó con sus huestes un caudillo de esta raza en su intento para reconquistar Madrid y su Alcázar de manos cristianas. En lo que no coinciden plenamente todos los autores es en quién fuera el moro en cuestión. Para unos, es el emir Ali-ben-Yusuf que capitaneaba a los almorávides y que atacó a Madrid en 1110; para otros es Aben Yusef, emperador de los almohades, que hizo lo mismo en 1197; para unos terceros, es Texufin al confundirlo con su padre el almorávide Alí. Ninguno de los dos ataques tuvo éxito y, aunque la ciudad fue saqueada y sus campos assolados, no pudieron tomar el Alcázar. Pero fuera uno o fuera otro, el hecho es que de moro se trataba y con este nombre se bautizó el lugar cuando los atacantes levantaron el campo.

Las crónicas —que nos citan con frecuencia el Alcázar desde los tiempos de la Reconquista— nos hablan por primera vez del Campo del Moro, como propiedad real, en el reinado de Felipe II. Porque fue este Rey el que adquirió estos terrenos y otros colindantes para dar grandiosidad al Alcázar que también decidió ampliar. Precisamente, según ha escrito Derek Clifford, «no fue superficial el interés de Felipe II por los jardines. Sus cartas a sus hijas hacen referencia en varias ocasiones a su gusto por ellos. Señaló en particular algunos pequeños jardines de diseño peculiar, "alegres", que vio en su travesía de Portugal e

hizo planos con la idea de copiarlos en España». Dado el carácter del Monarca, el Campo del Moro vino a significar para él sitio de reposo.

Posteriormente, este lugar satisfizo otros deseos. Con alusión a esas otras posibilidades, en época diferente, Quintana dijo que «el bosque, en el cual para el ejercicio de la caza hay multitud de venados, conejos y liebres, de suerte que dentro de sí tiene (sin salir fuera) todo género de gusto y recreación». A esa actividad se dedicó la Reina María Ana de Austria (durante el reinado de Carlos II) que, por ser gran cazadora, acondicionó el parque como cercano y agradable coto de caza menor.

Anteriormente, el Campo del Moro había sido lugar de fiestas de todo tipo. Esto ocurría en los reinados de Felipe III y Felipe IV hasta que, por influencia del Conde-Duque de Olivares, los festejos iniciaron su celebración en el Buen Retiro.

No obstante la poca atención para ordenarlo y embellecerlo como jardín, muchos escritores de la época le dedicaron elogios. Así por ejemplo, Calderón en sus «Mañanas de abril y mayo» hace hablar a don Hipólito de esta manera: «Esta mañana salí / a ese verde ameno sitio / a esa divina maleza, / a ese ameno paraíso, / a ese Parque, rica alfombra / del más supremo edificio...».

**PROYECTOS NO REALIZADOS.** Es a partir de Felipe V cuando el Campo del Moro vuelve a ser objeto de gran interés. El origen, por paradoja, se encuentra en un penoso suceso. En la Nochebuena del año 1734 se produce un pavoroso incendio en el Alcázar de Madrid que destruye totalmente el edificio y cuantiosas obras de arte en él contenidas. No hay posibilidad de restauración, ni de recuperación. La catástrofe es de tal magnitud que se hace preciso empezar desde cero. Es entonces cuando el primer Borbón decide la construcción de un palacio nuevo, en el mismo emplazamiento que tenía el Alcázar destruido, y, como complemento adecuado, de unos bien estudiados jardines en ese lugar de azarosa vida que es el Campo del Moro.

Así, empezaron a surgir los proyectos para estos jardines que iban aparejados a los que se hicieron para la edificación del palacio nuevo. Sin embargo, ninguno llegó a realizarse. En unos casos porque no eran del total agrado del Monarca; en otros, porque el costo no permitía llevarlos a la práctica. Fueron los proyectos de Ribera, Sachetti, Boutelou y D'Isle. De esta manera, Felipe V, promotor de la construcción del Palacio y sus jardines, vio iniciarse las obras para el primero pero no las de los segundos.

Algo similar ocurrió con Ventura Rodríguez. Y también con Sabatini, a quien Carlos III encargó un proyecto de jardines que tampoco llegó a realizarse. El Campo del Moro siguió igual, y en la parte Norte del Palacio (donde se había proyectado un gran parterre) se construyeron las Caballerizas reales. Por su interés documental es conveniente exponer en líneas generales las características de estos jardines, tomadas de los comentarios que, sobre los mismos, hizo Miguel Durán Salgado, con motivo de la Exposición que, de estos proyectos, se organizó en el Museo de Arte Moderno en el año 1935.

**Proyecto por Ribera.** El hecho de que, inmediatamente después de originado el incendio del Alcázar, Felipe V encargara al abate Juvara el proyecto y construcción de un nuevo palacio, no fue inconveniente para que el arquitecto español Pedro Ribera hiciera, por propia iniciativa, un acabado estudio de edificio y jardines, aunque no fue tomado en consideración. Desde este momento, se impuso en España la tendencia arquitectónica italiana.

El proyecto de Ribera presentaba un palacio de planta cruciforme y unos jardines perfectamente armonizados con esta idea. Los parterres que rodeaban al edificio por todas partes, con un trazado barroco llevado a su más alto grado, penetraban entre las cuatro alas del palacio. Todo el edificio era resultado de una fantasía exuberante al servicio de la ornamentación suntuosa hasta en los mínimos detalles. Era «como un encaje o como un tapiz, es el parterre de "broderie" llevado a términos delirantes» que se distancia notablemente de lo establecido en aquel momento.

**Proyecto por Sachetti.** Con motivo de la muerte de Felipe Juvara se encargó a su discípulo predilecto, Juan Bautista Sachetti, la construcción del nuevo palacio. Ante la imposición que se le hizo del emplazamiento (el mismo del antiguo Alcázar y distinto del elegido por Juvara) fue necesario concebir otro proyecto. En él aparecía, también, el de los jardines. El problema planteado por el desnivel existente entre el lugar del Palacio y el Campo del Moro favoreció a Sachetti para desarrollar, en esta parte, unos jardines dentro de la más pura tradición italiana. Una serie de escalinatas unían las diversas plataformas (que salvaban el desnivel) a cuyos muros de contención se adosaban fuentes que embellecían el conjunto. El agua caía como en los jardines de La Granja. En el último desnivel aparecía un parterre esencialmente francés que enlazaba con la zona del bosque, paseos en «berceau» formando túneles arbóreos

y parterres de agua. Era el paso de la arquitectura a la naturaleza.

**Proyecto por Boutelou.** El plan de Sachetti no tuvo éxito y Felipe V, quizá por su formación francesa, encargó otro proyecto a Esteban Boutelou, jardinero mayor en el Real Sitio de Aranjuez. Eran éstos unos jardines típicamente franceses con una cascada central, a eje con el Palacio, a cuyos lados aparecían paseos cortados perpendicularmente para formar unos cuadros en cuyo interior resultaban diferentes dibujos. Así, se trazaban jardines en «bouligrin», salones, pequeños bosques y otros similares. A pesar de la preferencia del Rey, este proyecto tampoco se llevó a la práctica.

**Proyecto por D'Isle.** Dentro de la misma tónica francesa, y por mediación del duque de Alba, Felipe V pidió otro proyecto a D'Isle que fue aprobado por el Rey. Estos jardines, sencillos y bien trazados, destacaban el uso del agua de acuerdo con el estilo de Le Notre. A eje con el edificio había un gran canal por el que caía el agua en cascada hasta un depósito situado al extremo opuesto del parque. A sendos lados del canal se proyectaban unos parterres de gazon en «bouligrin». El desnivel hasta el palacio se salvaba con declives del terreno cubiertos de césped y con caminos en diagonal. Esta idea tuvo la misma poca suerte que las precedentes.

**Proyecto por Ventura Rodríguez.** Han transcurrido los reinados de Felipe V —con quien se inician las obras del Palacio Nuevo— y de Fernando VI, que ve terminadas las obras del edificio. Estamos en 1759, cuando Carlos III sube al trono de España. Y es precisamente en ese año cuando Ventura Rodríguez hace un proyecto de obras exteriores y jardines que viene a ser una reforma de la idea planteada por Sachetti. No tuvo éxito.

**Proyectos por Sabatini.** Los dos últimos proyectos no realizados para jardines en el Campo del Moro, y únicos en el reinado de Carlos III, fueron los que este Monarca encargó a Francisco Sabatini. Las dos variantes —la segunda de las cuales mereció la aprobación del Rey— constituyen un retroceso hacia el jardín francés del siglo XVII. Su característica principal es la fría geometría de su trazado. Prácticamente, los parterres de «broderie» y el barroquismo desaparecen, siendo sustituidos por un dibujo reiterativo. Durán ha señalado las analogías existentes entre estos proyectos y los jardines de Caserta ideados por Vanvitelli, suegro de Sabatini, y en cuyas obras —emprendidas por Carlos III cuando era Rey de Nápoles— intervino este último.



En estas dos páginas se ofrecen diferentes aspectos del Campo del Moro, jardines del Palacio Real de Madrid: dos estanques (uno de ellos junto al Museo de Carruajes), caminos asfaltados y de tierra, zonas de césped, fuentes, bancos, macizos de flores y numerosas especies de árboles entre las que figuran castaños de Indias, chopos blancos, pinos del Canadá, acacias, fresnos, magnolios, tilos y cedros.

Es preciso destacar que en los planos de Sabatini se encuentra ya el trazado del Camino Nuevo que más tarde sería la Cuesta de San Vicente. En esta ocasión, los jardines no se iniciaron por la falta de los fondos necesarios para iniciar las obras.

**PROYECTOS REALIZADOS.** Habían de transcurrir dos reinados más y la Guerra de la Independencia entre ello —prácticamente, casi cien años— para que el Campo del Moro fuera sometido a trabajos, bastante definitivos, para ordenar y construir los jardines. Fueron dos proyectos (el segundo complemento del primero) cuyo estilo se alejaba de las ideas propuestas con anterioridad. Por último, el Campo del Moro ha sido objeto, en la actualidad, de limpieza, restauración y obras nuevas dentro del máximo respeto a las realizaciones precedentes.

**Proyecto por Pascual y Colomer.** Acababa de cumplir Isabel II la mayoría de edad (la regencia de Espartero terminó en 1843) cuando por iniciativa de Agustín Argüelles y Martín de los Heros —tutor que había sido de la Reina e Intendente de Palacio, respectivamente— se planteó la cuestión de los jardines para el Campo del Moro. En este sentido, y en el año 1844, los citados señores pidieron a Narciso Pascual y Colomer, Arquitecto Mayor de Palacio, el correspondiente proyecto que fue aprobado por la Reina con un presupuesto de cuatro millones de reales. Los trabajos tenían que ser totales puesto que —y esto era causa de la ruina y desolación del lugar— nada se había hecho en tan larguísimo período de tiempo.

El proyecto de Pascual y Colomer aceptaba algunas cosas de anteriores autores —plataformas, cascadas— pero se apartaba, esencialmente, en el trazado general. Se olvidaba el jardín francés, que tanta influencia había tenido, y se iba en busca de notas más españolas a través de un trazado que recuerda lo mudéjar que vemos en «los damasquinados de Eibar y Toledo».

A Pascual y Colomer se debe el traslado y colocación (como están hoy) de las fuentes de los Tritones y de las Conchas. Por otra parte, y según moda de la época, se instalaron en el extremo occidental del parque diversos juegos isabelinos como los de la Sortija, la Paloma, la Rueda del Diablo, tiro al blanco y columpios.

**Proyecto por Ramón Oliva.** Como dice Matilde López Serrano, «la revolución de 1868 y los años subsiguientes arruinaron los jardines creados en el Campo del Moro, y hasta 1890, bajo la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, no pudieron continuarse». En esta reanudación de los trabajos se siguieron los trazados del maestro jar-

dinero Ramón Oliva, que trabajó en colaboración, para la idea, con el Intendente de la Real Casa, Luis Moreno. Como ocurrió entre otros casos, también en esta ocasión la moda señaló el camino. Era la época del jardín mixto, de influencia inglesa, donde, frente a la geometría de la línea recta y la simetría, predominaba la imitación de la libre naturaleza, con sus elementos pintorescos y paisajistas. De esta manera, en toda Europa, se tomaba ejemplo de los jardines de Hyde-Park y Kensington, en Londres; del «Bois de la Cambre», en Bruselas, y del «Bois de Boulogne», en París.

Manteniendo las calles principales, las fuentes y otros elementos arquitectónicos que ya se habían trazado e instalado de acuerdo con el proyecto anterior, se construyeron ahora otros caminos en suaves y onduladas curvas entre los que alternaban las praderas de césped y los macizos de flores. Como dice Durán «aunque no eran estos jardines los que convenían al carácter del edificio, la gran variedad del arbolado y la fertilidad del terreno, conseguida sobradamente desde que la traída de aguas del Lozoya aseguró la abundancia de los riegos, favorecieron el embellecimiento del parque dando lugar a trozos de naturaleza felizmente logrados».

**LAS OBRAS EN EL SIGLO XIX.** Como se ha indicado, los proyectos de Pascual y Colomer y de Oliva, correspondientes al reinado de Isabel II y a la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, fueron la base para las reformas en el Campo del Moro. De la transformación y obras nos han hablado Ramón de Mesonero Romanos y Andrés Mellado, respectivamente.

El primero de estos autores, dice: «Merced a la augusta munificencia e ilustración (de Isabel II) ha recibido igual transformación la parte occidental del Palacio Real en el espacio que media entre el mismo y el río Manzanares, convirtiéndose a nuestra vista en pocos años aquellos antiguos derrumbaderos y barancos en espléndidos jardines y cómodas bajadas y paseos... obra magnífica que honra, no solamente a la augusta persona que la costea... sino también y muy especialmente al distinguido arquitecto de la misma señor Colomer...»

Antes de proceder a los trabajos, se arrendaron en 1839 algunas zonas del Campo del Moro para dedicarlas a cultivos. Un poco más tarde —años 1859 y 1860—, y para nivelar los desniveles del terreno, se vaciaron allí multitud de escombros. Por eso —siempre muere algo para que algo viva— debajo del Campo del Moro están sepultadas las casas que fueron derribadas con el fin de ampliar la Puerta del Sol.

Refiriéndose a un aspecto de los trabajos y exponiéndolo en cifras, el segundo de los autores aludidos señala que supuso lo siguiente: «desmontar 130.000 metros cúbicos de tierra; arrastrar 20.000; mover para terraplenes unos 144.000; aportar 16.000 de tierra virgen para concluir los relleños de las hondonadas; invertir en la capa superficial de paseos y senderos 3.000 carros de arena de almendrilla y 4.000 de arena de miga blanca...; enriquecer aquella tierra, en gran parte esquilada, con 30.000 carros de abono, mantillo y tierra de brezo, y dotar pródigamente de agua aquellos terrenos, en los cuales se ha establecido una dilatada y completísima red de cañerías que corren y se combinan como las venas y las arterias en el cuerpo humano».

Los trabajos dieron como resultado unos jardines con las características apuntadas anteriormente. En esencia, las vías principales —el armazón, podría decirse— estaban formadas por dos caminos que partiendo de las proximidades del Palacio y trazando dos amplias curvas a derecha e izquierda, se encontraban en la gruta del paso subterráneo también citado. Otras dos amplias avenidas cortaban el parque en dirección Norte-Sur, es decir, paralelas a la fachada Este y Oeste del Palacio. La primera de estas avenidas muy próxima al edificio y con sendas puertas de entrada por las cuestas de San Vicente y de la Vega; la segunda, situada casi en el eje de simetría del parque. Entre los dos caminos laterales (prácticamente una elipse) y las otras dos avenidas, multitud de senderos y paseos secundarios.

Además de las dos monumentales fuentes, ya citadas y de las que trataremos después, en el Campo del Moro hay otras construcciones de índole muy diversa. Madoz nos habla de dos: la estufa y la leñera. De la primera dice que consiste en un ostentoso pórtico de granito formado por cinco grandes arcos de medio punto decorados por columnas y dos pilstras a cada lado (teniendo unas y otras varias tajas de carámbanos en los fustes) y coronándose con un cornisamento también de carámbanos en el friso y un antepecho sobre el último de sus miembros. En cuanto a la leñera, se trata de construcción de un solo cuerpo con dos columnas que tienen fajas resaltadas en las cañas y reciben el cornisamento con un frontispicio triangular en el remate.

La primera recibió el nombre de estufa porque, aunque fuera provisionalmente, se usó con este fin. Más tarde, y también interinamente, fue empleada para exhibición de carruajes hasta que se construyó un Museo para estos vehículos.

Entre otras construcciones menores hay que señalar un quiosco para conciertos, y un pabellón rústico —en la misma avenida donde se encuentra la fuente de las Conchas— de planta octogonal, edificado sobre rocas, revestido interior y exteriormente con cortezas de árboles y cercado por una barandilla de carácter rústico.

Aspecto que conviene destacar es el que se refiere al arbolado. Por toda la extensión del Campo del Moro se plantaron numerosas y distintas especies, entre las que se pueden citar las siguientes: castaños de Indias, chopos blancos, plátanos orientales, pinos de Jerusalén y del Canadá, chopos lombardos, acacias, fresnos, magnolios, bambúes, tilos, espireas y cedros. En este sentido, es interesante señalar las plantaciones ordenadas por el Rey Francisco de Asís y que consistieron en robles, moreras, álamos negros y acacias blancas, entre otros árboles. El césped y las flores de las más variadas especies alternaban con este arbolado.

Por otra parte, los desniveles del terreno impusieron la construcción de muros de contención en los bordes de los paseos. Estos muros, igual que el Túnel que lleva hasta orillas del Manzanares y la entrada de la Casa de Campo, se levantaron con rocalla que, a su vez, fue cubierta con plantas trepadoras y aromáticas.

**LAS FUENTES.** Desde los trabajos efectuados en el reinado de Isabel II, se hallan emplazadas en el Campo del Moro las dos monumentales fuentes anteriormente citadas: la de los Tritones y la de las Conchas. La primera de ellas fue mandada labrar por Felipe IV para Aranjuez, en cuyo jardín de la Isla estuvo colocada desde el año 1657 y pintada por Velázquez en un lienzo que se conserva en el Museo del Prado. La segunda de estas fuentes —la de las Conchas—, labrada por Francisco Gutiérrez, y a su muerte continuada por Manuel Álvarez, según traza de Ventura Rodríguez, para el palacio de Boadilla, fue regalada por los duques de San Fernando al Rey Fernando VII, quien a su vez le cedió a su esposa María Cristina para sus jardines de Vista Alegre.

Una tercera fuente, llamada de la Casa de Campo, estuvo a punto de ser instalada, también, en el Campo del Moro. Al tratar de este jardín, la Marquesa de Casa Valdés dice lo siguiente citando a Joaquín Ezquerro del Bayo: «Esta fuente debió de quitarse de la Casa de Campo... por el año 1840, quedando depositada en el Campo del Moro hasta que se dispuso el cerramiento del nuevo parque de Palacio en 1867. La Reina Regente, doña Cristina, durante la niñez de Alfonso XIII, funda en El Escorial la Universidad re-

gida por los padres agustinos... en 1895, y allí se llevó la fuente colocándose en el centro del claustro, pero muy cambiada, sin el águila que la coronaba y sin la taza interior.»

**Fuente de los Tritones.** La fuente que se encuentra más próxima al Palacio y en la primera gran plaza al bajar del edificio, es la que desde siempre ha recibido el nombre de «Los Tritones». Está labrada en mármol blanco con numerosas esculturas realizadas dentro del estilo de Berruguete. El pilón circular, de gran diámetro, que la rodea, donde se recoge el agua, se construyó expresamente para este lugar. Dentro del pilón y formando una circunferencia concéntrica con el perímetro del mismo hay numerosos surtidores que lanzan el agua hacia el centro, en diversas alturas, para formar como una verja acuática. La fuente propiamente dicha se compone de un basamento exagonal con lados mayores (cóncavos) y menores alternativamente. En los primeros hay esculpidas sendas frases latinas; en los segundos, otras leyendas en castellano. Tres ninfas juntas, con mascarones entre ellas se elevan en el centro formando una gruesa columna. Sobre esta última descansa una gran taza cuyo reverso aparece con nereidas y delfines, y encima de la cual hay dos finas columnas unidas con dos doncellas aladas. La fuente se corona con otra taza menor —con guirnalda de flores, frutas y hojas de laurel— y un pequeño surtidor. Elementos importantes, y que dan nombre al conjunto, son los tres tritones que se asientan, exentos, en una grada inferior. Cada uno de ellos tiene un escudo en la mano derecha y un canastillo que recibe agua en la izquierda.

**Fuente de las Conchas.** A mitad de camino, aproximadamente, entre el Palacio y el paseo de la Virgen del Puerto se halla la segunda fuente importante del Campo del Moro que se conoce como «Fuente de las Conchas». Igual que la anterior está labrada en mármol blanco y tiene en torno un pilón circular, también nuevo, en cuyo borde hay muchos surtidores dirigidos hacia el centro.

Esta fuente se compone de tres tazas también circulares que van reduciendo su diámetro conforme ganan en altura. La primera descansa en el suelo y en su interior —equidistantes entre sí— tiene tres tritones niños con sendas conchas que acercan, respectivamente, a la boca, a la frente y a la mejilla. La segunda taza con cangrejos, conchas, festones y molduras, se apoya en los canastillos que sobre la cabeza sostienen tres viejos tritones, entre cuyas colas salen tres delfines que vierten agua. La tercera taza se asienta sobre tres ninfas unidas y tie-

ne sobre sí, y como remate de la fuente, un niño abrazado a un delfín que forma con la boca un surtidor. Debajo de los viejos tritones se representan galápagos y conchas.

**LOS JARDINES ACTUALES.** Desde la balaustrada que cierra la plataforma donde se asienta la fachada Oeste del Palacio Real, la visión del Campo del Moro es tan completa como espectacular. Al primer golpe de vista, se aprecia una compacta masa de árboles, de las más variadas especies, que se extiende hasta el paseo de la Virgen del Puerto en las proximidades del río Manzanares. Después, en un examen más detenido, el observador descubre detalles: los parterres, los paseos y senderos, las fuentes y otras edificaciones.

Lo primero que llama la atención es el ancho parterre de césped, trazado casi en la prolongación del eje de simetría del Palacio y que, partiendo muy próximo al edificio, continúa hasta la entrada del paso subterráneo, en forma de gruta que por debajo del paseo de la Virgen del Puerto da entrada a los jardines en las cercanías del río. En este parterre se encuentran las fuentes de los Tritones y de las Conchas y ofrece dos bellísimas perspectivas que corresponden a la visión desde Palacio o desde la gruta. Con respecto a esta última perspectiva, Ramón Gómez de la Serna dice: «Sentados en sus bancos (del Campo del Moro) podemos obtener la visión abrupta, accidentada, resuelta de la historia de España, y sobre todo de la historia de Madrid. Es el sitio más valiente, virgen y selvático para ver con más carácter la Villa y Corte. Parece que hemos fijado allí la tienda antes del ataque.»

Esta amplísima avenida cubierta de césped es uno de los numerosos trabajos realizados recientemente en el Campo del Moro por el Patrimonio Nacional, con intervención muy directa de los Servicios Generales del mismo. Otros trabajos han sido los de repoblación, arreglo de caminos existentes y construcción de otros nuevos, limpieza, lucha contra las plagas, restauración de las pequeñas edificaciones y trazado de unos nuevos jardines en la parte más occidental del parque con un amplio estanque, puente rústico, setos y macizos de variadas flores, además de pequeñas fuentes y bancos de piedra.

En esta zona situada al extremo de poniente, el Patrimonio, a través de su servicio de Obras, construyó hace muy poco el edificio destinado a Museo de Carruajes. Se compone de cinco módulos exagonales de 14 metros de lado cada uno, de forma que se ofrece en su interior un largo total de 120 metros diáfanos y una superficie



Vista del Campo del Moro desde la fuente de los Tritones.

Otras dos zonas de los jardines del Palacio Real de Madrid.



cubierta de unos 2.700 metros cuadrados aproximadamente. El paramento liso se transforma en ventana en tres frentes y el centro de cada exágono es una gran lucerna por donde se difunde la luz. La entrada de los visitantes se efectúa a través del túnel ya citado que servía para comunicar el parque con la Casa de Campo.

Para terminar, y como resumen de lo que es el Campo del Moro, citamos

un texto del marqués de Lozoya, que dice: «Jardines hay en todas partes, pero ¿de qué proviene este encanto único de los jardines españoles? Acaso un antiguo jardín un poco abandonado sea lo más representativo del sentido filosófico y poético del alma hispánica que gusta de paladear aquellas "lágrimas de las cosas" (Sunt lacrimæ rerum) del poeta latino. El español, que en el fondo conserva un sentido oriental de la vida, no puede des-

echar su inquietud ante los problemas del tiempo y de la eternidad. En el jardín hay algo que permanece; la piedra de estatuas, plintos y balaustradas; algo que fluye constantemente: el agua; y algo que, como la vida, muere para volver a renacer: las flores.» Estos tres elementos están ahí, presentes, en los jardines del Palacio Real, de Madrid, desde siempre conocidos con el nombre de Campo del Moro.



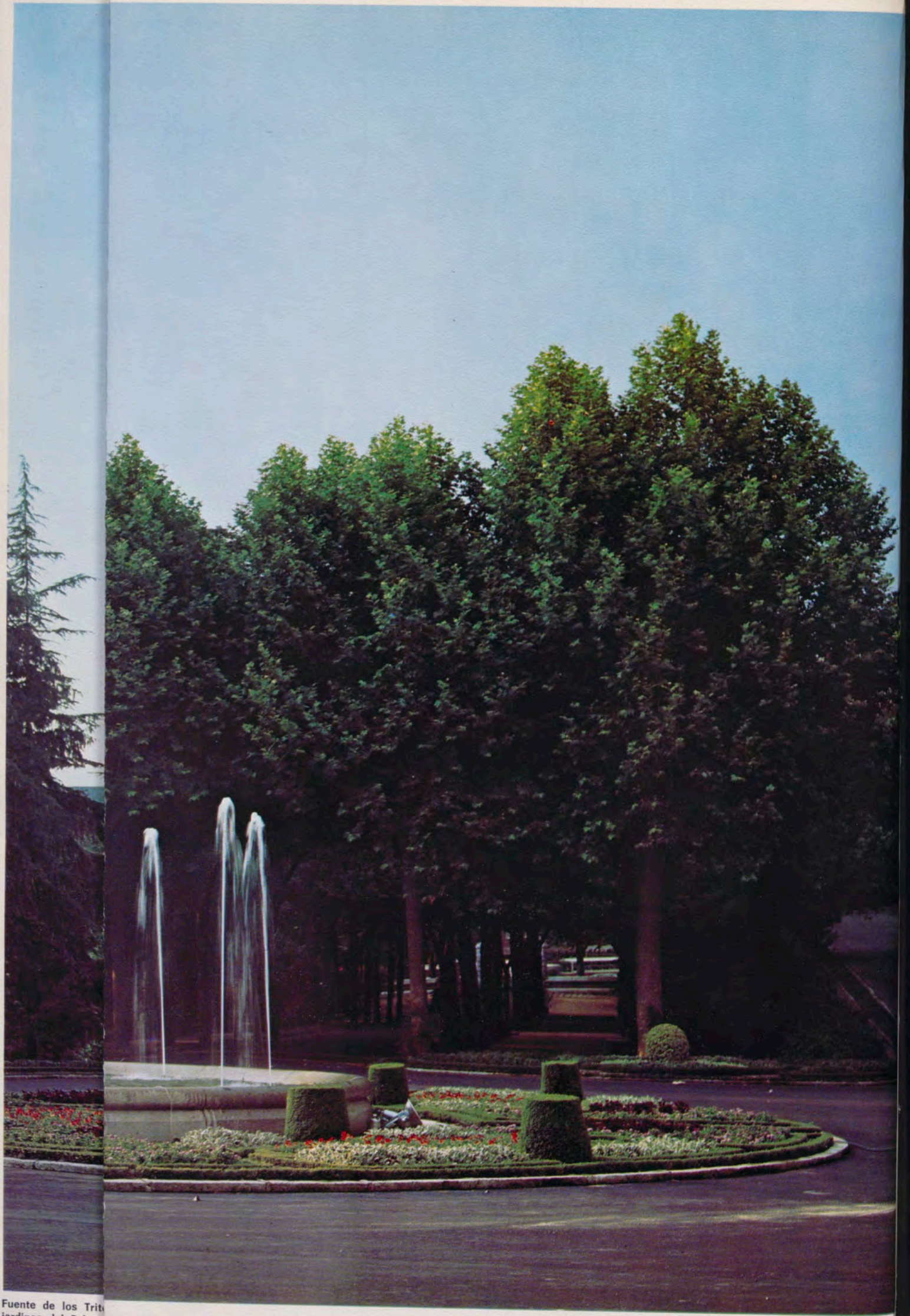
Fuente de las Conchas en el Campo del Moro,  
jardines del Palacio Real de Madrid.



Fuente de las Conchas en el Campo del Moro, jardines del Palacio Real de Madrid.



Fuente de los Tritones en el Campo del Moro, jardines del Palacio Real de Madrid.



Fuente de los Tritones  
jardines del Palacio

TROPAS DE LA CASA REAL ESPAÑOLA (3)

# GUARDIAS DE INFANTERIA 1703-1824

Por ALFONSO DE CARLOS



Guardias Walonas del reinado de Carlos III.

**I**NSTAURADA la nueva monarquía borbónica, con el advenimiento al trono de España del Rey Felipe V, y dada la situación en la nación a principios del siglo XVIII, como consecuencia del cambio de dinastía, trató de hacerla frente el nuevo Rey creando una fuerza respetable para su custodia que reemplazase a la que existía a su llegada, que era hechura de la dinastía austríaca en su organización, denominaciones y vestuario, para que le sirviera de baluarte inexpugnable contra sus numerosos enemigos, resueltos a disputarle sus derechos.

Antes de reformar la vieja guardia, cuya medida tan pronto, hubiese sido impolítica, dispuso el Soberano, en 1701, que viniese a la Corte desde Barcelona, donde se encontraba, el Tercio de los «Morados Viejos», procedente del antiguo Regimiento de Guardias de Felipe IV, cuya proverbial lealtad e hidalguía era el más preciado blasón de su existencia. A propuesta del Marqués de Louville, consejero francés de Felipe V, 1.200 hombres de este tercio se encargaron de la guardia exterior de palacio.

La marcha del Rey a Italia tuvo lugar mientras se formaba en España una división de Infantería, compuesta de un Regimiento español y otro walón, para que sirviesen de guardia al Rey Felipe V. En el año 1702 y en Milán, decretó el Monarca la organización de los dos regimientos, formándose el 1.º Batallón sobre la base de los «Morados Viejos» y el 2.º, con el que se completó todo el Regimiento con algunas compañías de fusileros que se escogieron y las que se formaron sacando un hombre por compañía de cada una de los Regimientos del Ejército.

El 17 de octubre de 1702 Felipe V expidió el decreto de creación de las Reales Guardias Walonas de Infantería y el 2 de diciembre de 1703 el de las Reales Guardias Españolas de Infantería, con la misión de hacer la guardia exterior de las personas reales, como escolta palaciega. Pero, para evitar que las extranjeras «prefirieran» a las españolas, al ser más antiguas, se les reconoció a ambas la misma antigüedad, de fecha 1 de enero de 1703. El primer servicio realizado por estos cuerpos tuvo lugar en el campo Real de Alcántara el día 5 de mayo de aquel año.

De regreso el Rey a Madrid se formaron dos batallones de a 13 compañías cada uno, de las que una por batallón era de granaderos, siendo las demás de fusileros. La composición de cada compañía, incluso las dos de granaderos era de: un capitán, un 1.º teniente, un 2.º teniente (abanderado), dos sargentos, dos tambores, ocho cabos, dos carabineros (escolta de la bandera) y 36 soldados. En total 50 plazas por compañía, 650 cada batallón y 1.300 todo el regimiento.

### LOS PRIMEROS DE LA INFANTERIA

Todo el personal de las Reales Guardias Walonas de Infantería debía ser oriundo de los Países Bajos y sus cuadros de mando de familias nobles, siendo los oficiales personas de «gran alcurnia y muy honorables apellidos». Fue nombrado para el mando de este regimiento el Teniente General del Ejército don Carlos Antonio de Croy, Duque de el Havre, y para mandar las Españolas, el del mismo empleo don Iñigo de la Cruz Manrique de Lara, Conde de Aguilar.

En todas las circunstancias y a los efectos de paradas, desfiles etc., el Regimiento de Guardias Españolas tenía preferencia sobre las demás unidades armadas del Ejército español, seguido de las Guardias Walonas. Sólo los miembros de la familia real estaban capacitados para revistar dichos cuerpos en paradas o desfiles. Lo que traía consigo una determinada independencia orgánica con respecto a los man-

dos superiores del Ejército, salvo en aquellas ocasiones señaladas por el Rey.

Los coroneles de estos regimientos de guardias debían ser Capitanes o Tenientes Generales del Ejército y pertenecer a la Grandeza de España, prestando juramento de sus empleos en manos del Rey. Los capitanes de compañía tenían el grado de ejército de coroneles vivos de Infantería, brigadieres o mariscales de campo del Ejército.

Para ser admitido en las Guardias de Infantería era imprescindible tener entre 17 y 40 años, una talla no inferior a 1,60 metros y, desde luego, pertenecer a una familia honorable.

Al ser considerado, según la primera Ordenanza de 29 de septiembre de 1704, el Regimiento de Reales Guardias Españolas como el primero de toda la Infantería de España, se le dio por su primera bandera el pendón morado de Castilla, por lo tanto, la bandera de la Compañía Coronela fue de tafetán morado, con el escudo de las Armas Reales en su centro, sostenido por dos leones tenantes bordados de realce y todo ello sobre las aspas rojas de la cruz de Borgoña, rematadas por coronas reales. A las otras compañías se les dieron banderas de seda blanca con la cruz de Borgoña.

### VESTUARIO, ARMAMENTO Y EQUIPO

El vestuario de estos regimientos, como el de todo el Ejército vino en un principio de Francia, pero luego ya se contrató en España y se componía de: sombrero de tres candiles (picos) para los fusileros, de color negro ribeteado con galón blanco, presilla blanca con el correspondiente botón y cucarda de las llamadas de «pedrada» de color encarnado para las Guardias Españolas y ribeteada de negro para las Walonas, única diferencia que había entre los uniformes de los dos regimientos. Los granaderos: birretina con casquete, manga medio armada y frontalera forrada de paño grana, viveadas con galón blanco y borlas del mismo color en la manga. En el borde inferior de todas ellas llevaban una piel de oso y el escudo de Armas Reales de metal blanco en el centro de la frontalera. Los cabellos iban sujetos o recogidos por detrás en forma de coleta y la corbata era blanca con lazo y caídas.

Casaca francesa, de paño azul turquí, con una sola hilera de 24 botones blancos, de los que sólo se abrochaban los 12 que iban por encima de la cintura; tres botones sobre las bocamangas e igual número sobre cada cartera. En la parte delantera de la prenda, 12 órdenes de sardinetas dobles o alambres horizontales de color blanco, a uno y otro lado de la botonadura; las vueltas de las mangas de tipo manopla, amplias y de color grana, con tres ojales del mismo galón de estambre blanco y lo mismo en las carteras; en los hombros, los fusileros, dragonas de cinta ancha en estambre encarnado, con tres caídas de flecos blancos. Las botonaduras de metal blanco llevaban grabadas las Armas Reales en el centro.

La chupa o chaleco largo, que se ponía debajo de la casaca era de color grana con adornos; y el calzón del mismo paño y color que la casaca, con «jarréteras» (especie de liga) de galón blanco. Las medias de estambre encarnado y los zapatos abotinados, de cuero negro, con hebilla de metal. Los guantes de manopla de ante blanco.

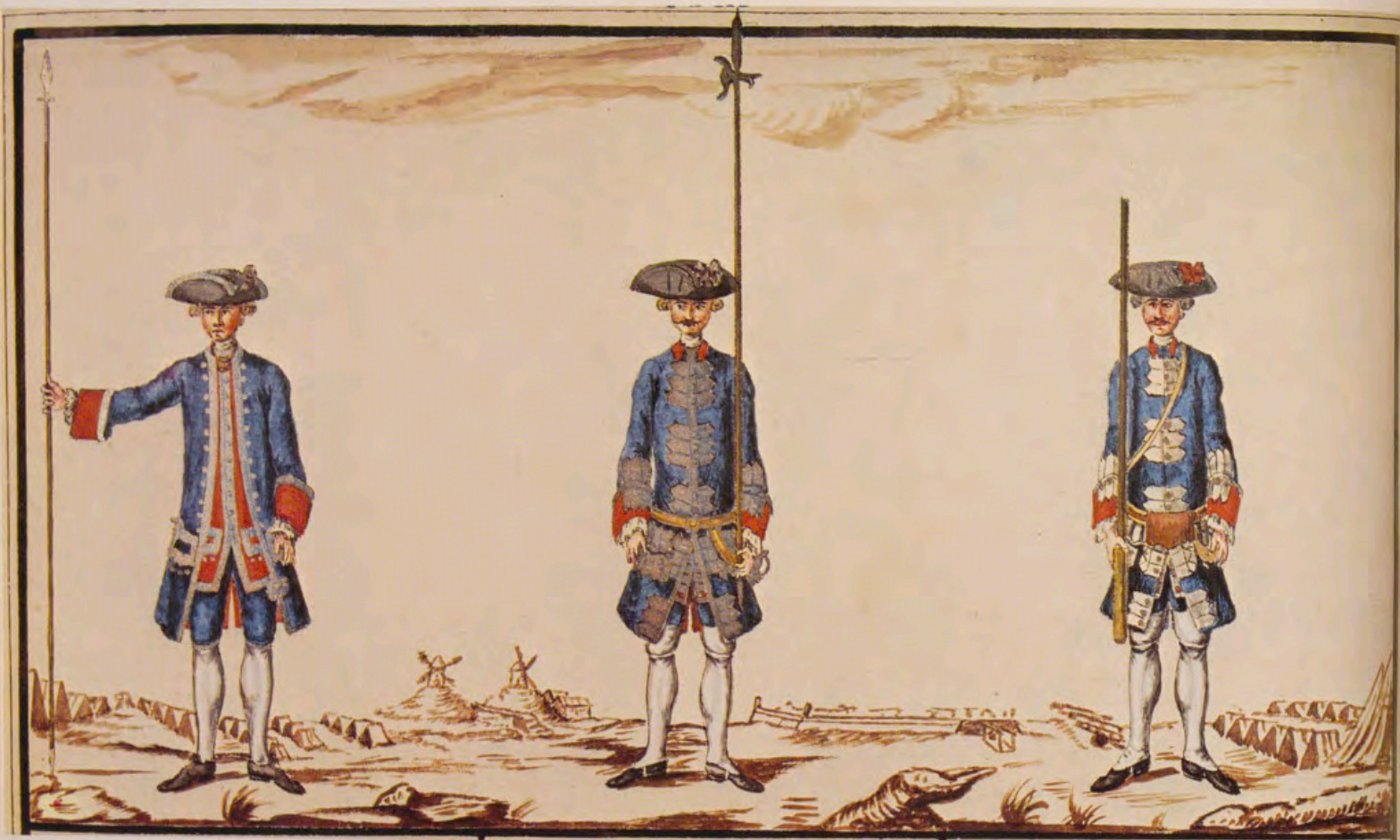
Cinturón de ante, y en su centro una cacerina o cartuchera forrada su tapa de paño grana y ribeteada de blanco, con el escudo de las Armas Reales. Bandolera de ante estrecha los fusileros y ancha con una gran bolsa cartuchera para las granadas de ma-



Fusilero, Oficial, Granadero y Tambor de las Reales Guardias Españolas y Walonas de Infantería (1703).

Sargento, Oficial, Granadero y Fusilero de los Regimientos de Guardias de Infantería Española y Walona (1761).





Oficial y Sargento con espontón y alabarda y con el uniforme de diario y el de gala, de las Reales Guardias Walonas, así como un Cabo, de gala de las Reales Guardias Españolas.

Bandera Coronela y Bandera de Batallón de las Reales Guardias Españolas y abanderado con el uniforme de gala y de diario. A la derecha librea que llevaban los tambores de los Regimientos de Reales Guardias de Infanteria.





Cadete, Granadero y Fusilero de gala y en parada de las Reales Guardias Españolas de Infantería.

Compañías de Fusileros de los Regimientos de Reales Guardias Españolas de Infantería (1709).

Granadero de las Reales Guardias Walonas de Infantería (1789).



no, la de los granaderos, y frasco cebador de pólvora de madera o asta.

Fusil liso de chispa de 18 mm. de calibre con baqueta de roble o fresno y bayoneta de cubo sin anilla (los de los carabineros eran rayados) y espadín sujeto a la cintura por medio de un biricú. Los granaderos en vez del espadín llevaban un sable curvo, granadas de mano, un mechero para dar fuego y cuerda-mecha para las granadas.

Los tambores y pífanos lucían dos juegos de anchas bordaduras o galones blancos con «cuadretes» romboidales de color encarnado. Las cajas de guerra eran de madera y de grandes dimensiones, con el escudo de las Armas Reales en su centro y los pífanos o clarinetes portaban el correspondiente estuche para los instrumentos.

### ADORNOS, BOTONADURA E HILOS DE PLATA

Los oficiales de fusileros usaban «látigo» en el sombrero (una pluma de marabú) encarnado y galón de hilo de plata. La corbata terminaba en encaje, lo mismo que los puños. Adornos, botonadura, hebillas y los hilos eran de plata. Como distintivo, los oficiales tenían espontón, que era una especie de media pica o lanza corta que tenía algo menos de dos metros de longitud y terminaba en su parte superior en un hierro en forma de corazón; y el bastón, que según el material que tenía su empuñadura, indicaba el grado militar.

El distintivo o arma característica de los sargentos era la alabarda que venía a tener unos dos metros de altura en total. En el hierro superior había una cuchilla plana atravesada de dos filos, con una punta aguda en un lado y una media luna en el otro.

El 7 de febrero de 1718 S. M. el Rey Felipe V resolvió: «... por favorecer al Coronel de las Guardias de Infantería Española y como distinción de lo que le aprecia, que asista en el Cuarto de la Reyna nuestra Señora el día de su feliz parto para ser testigo de él». Años más tarde, y según la Ordenanza de 1750, sabemos que los coroneles gozaban además de otras prerrogativas como la de tener entrada libre en la «Cámara del Rey» a cualquier hora del día y de la noche, para tomar el «santo» o por si ocurría alguna novedad.

En 1730 los Regimientos de Guardias de Infantería tenían seis batallones cada uno de a cinco compañías y cada una de éstas: 4 oficiales y 130 hombres, incluidos los sargentos y tambores. Esta fuerza se declaró amovible, pudiendo formarse o suprimirse los dos últimos batallones, según lo exigieran las circunstancias.

La reforma general que se hizo en todo el Ejército en 1732, varió la forma de las birretinas de los granaderos; se recogieron atrás las delanteras de las casacas, dejando ver el forro y descubriendo la chupa por delante y por debajo del cinturón. Las cartucheras se colocaron entonces en bandoleras, terciadas del hombro izquierdo al costado derecho y las bayonetas quedaron en el cinturón lo mismo que el sable de los granaderos.

Al concluirse la guerra de Italia y en otra reforma general que se hizo en todo el Ejército, el 18 de noviembre de 1748 se redujeron en los Regimientos de Guardias las compañías de fusileros a 80 plazas y a 50 las de granaderos, teniendo por tanto, cada regimiento, 3.180 hombres, distribuidos en seis batallones.

En los últimos años del reinado de Felipe V se habían llevado a cabo en el uniforme algunas variaciones de consideración. Se había dispuesto que se

llevara la casaca abierta, con collarín (cuello) vuelto, chupa abotonada y sombrero acandilado, cuyo galón era de plata en los jefes y oficiales y de estambre blanco en los soldados. La corbata, cuyos extremos pendían hasta la mitad del pecho, fue sustituida por un corbatín de cinta y lazada de seda negra; y en lugar de las medias encarnadas se adoptó el botín alto de lienzo blanco con jarretera de cuero negro que se aseguraba con una hebilla de metal. Los jefes y oficiales llevaban gola de plata con el escudo de las Armas Reales.

### ORDENANZAS DE «FERNANDO VI» Y «CARLOS III»

El 1 de marzo de 1750 se dio en Madrid la «Ordenanza para el Régimen, Gobierno, Servicio y Disciplina de los dos Regimientos de Guardias de Infantería Españolas y Walonas». Según esta Ordenanza de Fernando VI, los dos regimientos debían tener cada uno seis batallones de siete compañías por batallón, siendo una de éstas de granaderos. Se establecía también que no hubiese más de dos cadetes por compañía, los cuales no hacían servicios mecánicos, ni montaban la centinela en «lugares no decentes».

El vestuario de los Regimientos de Guardia de Infantería, según esta Ordenanza era azul y la divisa encarnada, como en el reinado de Felipe V. La gala de los oficiales: casaca de paño azul, forrada en sarga de seda encarnada, chupa y vueltas grana, calzón azul y media blanca; la casaca guarnecida de galón de plata por las costuras; la chupa guarnecida por un galón ancho, como el de la casaca; y el sombrero con galón mosquetero de plata, con pluma y cucarda encarnadas los oficiales de las Guardias Españolas, y cucarda negra y pluma blanca los de las Walonas.

Las compañías de los Regimientos de Guardias que prestaban servicio a S. M. en la Corte, en principio lo hacían durante un año, pero a partir de 1755 se amplió este tiempo a dos años y en 1766 mandó Carlos III que se acuartelase en las inmediaciones de la Corte un batallón de cada regimiento, con el fin de dar la guardia a su persona. Los españoles estuvieron acuartelados en Vicálvaro y en Leganés los walones.

El 2 de diciembre de 1773, Carlos III autorizó las «Ordenanzas de S. M. para el Régimen, Gobierno, Servicio y Disciplina de los Regimientos de Guardias de Infantería Española y Walona, en la Corte, en Guarnición, Campaña y Cuartel».

En cuyos tratados y títulos se daba la formación y pie de estos regimientos; la admisión de cadetes y soldados distinguidos; el vestuario, armamento y música que habían de tener; los uniformes, armamentos y fornituras que habían de usar los oficiales y sargentos de los mismos; el servicio interior, disciplina y policía; y las reglas con que habían de saludar, con banderas, espadas, espontones y fusiles, etcétera.

Cinco años después el Duque de Osuna, Coronel y Director del Regimiento de Reales Guardias Españolas de Infantería, dio una «Instrucción para el manejo del Arma, Evoluciones, Fuegos y método de enseñanza, que ha de seguirse, con arreglo a la Ordenanza general».

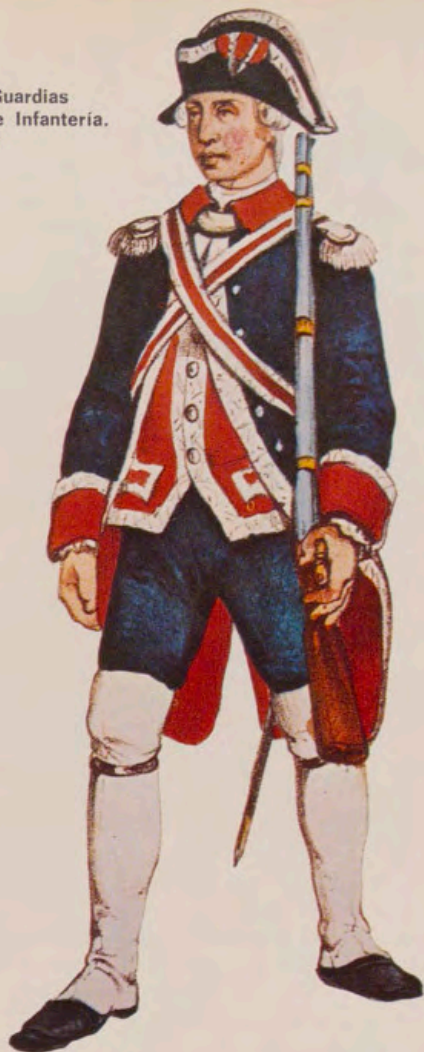
### COMPAÑIAS DE ALTERNACION O DE CAZADORES

Con motivo de la guerra con Portugal, que fue publicada en Madrid en 15 de junio de 1762, como

Fusilero de las Reales Guardias Españolas y Walonas de Infantería. (Reinado de Felipe V.)



Oficial de las Reales Guardias Españolas y Walonas de Infantería. (Reinado de Carlos III.)



Fusilero de las Reales Guardias Españolas y Walonas de Infantería. (Reinado de Carlos III.)



Oficial y Granadero de Reales Guardias Españolas de Infantería (1789).





Oficial y Cazador de Reales Guardias Españolas de Infantería (1802).



Alférez-abanderado y Granadero de Reales Guardias de Infantería Española y Walona. (Reinado de Felipe V.)

consecuencia del tratado con Francia o pacto de familia, se pusieron en movimiento muchas tropas para la frontera y los Regimientos de Guardias de Infantería dejaron sus acantonamientos y guarniciones para formar parte del ejército de operaciones. Para proteger los movimientos de las columnas y sacar más utilidad en la campaña se dio orden el 2 de julio de aquel año a los dos regimientos de Guardias para que formasen compañías de cazadores de a 50 plazas, que se llamaron «compañías de alternación», cuyas sacas se hicieron de las de fusileros, sirviendo de mucha utilidad, alternando en los destacamentos con los granaderos. Con la paz se extinguieron estas compañías, regresando los dos regimientos en diciembre a sus guarniciones.

En el reinado de Carlos III se establecieron las nuevas divisas de mando y el bastón quedó para uso exclusivo de los jefes y ayudantes, y los sargentos continuaron con la alabarda y las jinetas en los hombros, pero en 1787 se dispuso que los sargentos abandonaran las alabardas y tomaran también correajes, cartucheras y fusil como la tropa; los cabos llevaban galones en las bocamangas de hilo blanco. A los oficiales se les dio fusil con bayoneta, siendo el corraje de los mismos de terciopelo rojo, galoneado de plata. El número de sardinetas en los delanteros de las casacas era de 12, agrupados de 3 en 3 y las escarapelas de los walones volvieron a ser encarnadas y ribeteadas de negro.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX se adoptaron las polainas negras en lugar de las blancas, el sombrero varió notablemente convirtiéndose en apuntado y también se cambió el pelo, ya que se dispuso que el cabello no se llevase peinado con bucles, si no cortado y con «patillas». En esta época del reinado de Carlos IV, la diferencia entre españoles y walones estaba en la colocación de los botones de las solapas de la casaca, disponiéndose agrupados de tres en tres los de los españoles y de dos en dos los de los walones. Los oficiales llevaban en parada fusil y bandolera, pero éstas eran de terciopelo encarnado con ribetes de plata, llevando en las bocamangas los galoncillos distintivos de su graduación. Otro de los cambios más notables en el unifor-

me de este reinado fue la adopción de las solapas cuadradas que en las guardias eran encarnadas lo mismo que la chupa, bocamangas y vueltas de la casaca.

Restituido el Rey Fernando VII a su trono en el año de 1814, se aumentó un quinto batallón al Regimiento de Reales Guardias Españolas y del mismo modo se restablecieron los otros cinco batallones en el de Guardias Walonas. La fuerza de cada uno de estos regimientos consistía por tanto en cinco batallones de ocho compañías; una de granaderos, otra de cazadores y seis de fusileros. El total de plazas de cada regimiento era de 5.200 hombres, sin contar oficiales ni plana mayor, y el de ambos era de 10.400.

En 1818 se reorganizó la Guardia Real de Infantería, perdiendo el Regimiento Walón su nombre para tomar el de 2.º Regimiento de Reales Guardias de Infantería, quedando el Regimiento Español como Primer Regimiento.

Por el citado reglamento se asignó a ambos regimientos un uniforme de paño azul turquí, que en vez de solapas tenía cinco grandes alamares terminados en punta en el pecho, siendo éstos, las charrteras y los cordones y cintas del chacó de hilo blanco; los vivos, vueltas y barras eran de paño carmesí; las carteras de los faldones estaban adornadas con tres sardinetas y el cuello con una corona, mientras que en los extremos de las barras tenían castillos y leones bordados en blanco; y en el frente del chacó tenían un escudo de Armas Reales de latón. En verano usaban pantalones de lienzo blanco y como abrigo en invierno capotes de paño gris, con cuello azul turquí y en éste una sardinetita blanca.

Estos regimientos, por su disciplina, fuerza y lealtad, instrucción y valor, fueron el modelo de nuestras tropas y no hubo hecho de armas notable en que no participaran cubriendo de gloria el honroso título que ostentaban. No obstante, como consecuencia de los sangrientos sucesos que tuvieron lugar en el año 1821, fueron disueltos en el año 1823.

(Ilustrado con libros y álbumes de la Biblioteca de Palacio.)

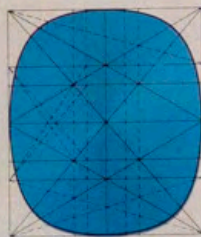
# PATEK PHILIPPE



## Inconfundible

La Elipse de Oro y el fascinante oro azul creaciones exclusivas de Patek Philippe, dan testimonio de que el reloj ha sido enteramente terminado a mano. Como lo hace Patek Philippe desde 1839.

La creación de la Elipse de Oro está basada en la "sección aurea", regla de oro y perfecta proporción de la antigua Grecia, el mismo principio que inspiró el diseño del Partenón. El oro azul de la esfera, es un capricho de la alquimia con la firma de Patek Philippe.



El placer que proporciona la posesión de algo bello, es lo que impulsa a las personas sensibles a poseer un Patek Philippe.

Modelo, con diamantes engastados, para damas (Ref. 4382) Reloj de pulsera para caballero (Ref. 3748/1). Hay también gemelos y llavero que hacen perfecto juego con el fascinante oro azul, y la Elipse de Oro.



## PATEK PHILIPPE

*Los Maestros de la relojería Suiza*

Albacete - Joyería Momo - Marqués de Molins, 15  
 Alicante - Joyería Gomis - Méndez Núñez, 10  
 Almería - Joyería Regente - Generalísimo, 35  
 Asturias - Joyería Casaprima - Uria, 1  
 Badajoz - Joyería Alvarez Buiza - Pza. España, 15  
 Barcelona - Joyería Bagués - Paseo de Gracia, 41  
 Barcelona - Joyería Puig Dorca - Avda. Gímo. Franco, 612  
 Barcelona - Unión Suiza Vendrell - Avda. Gímo. Franco, 482  
 Bilbao - Joyería Viciola - Gran Vía, 19 - 21  
 Bilbao - Joyería Suárez - Ercilla, 25  
 Cádiz - Joyería Mexia - Columela, 36

Castellón - Ricardo Caro - Enmedio, 34  
 Córdoba - Joyería Escribano - Cruz Conde, 9  
 Gerona - Joyería Quera - Platería, 22  
 Granada - Joyería Jiménez Reyes - Reyes Católicos, 9  
 Ibiza - Joyería Rubinstein - San Antonio Abad  
 Jaén - Joyería Mabel-París - S. Clemente, 20  
 Jerez de la Frontera - Piaget y Nadal, S.A. - Avda. José Antonio, 20  
 La Coruña - Joyería Malde Arbones - Rúa Nueva, 3 - 5  
 Las Palmas de Gran Canaria - Casa Castillo - Triana, 75  
 León - Joyería Rabanal - Lancia, 2  
 Logroño - Joyería Pedro Cardenas - Muro de la Mata, 11

Madrid - Soto Largo - Avda. José Antonio, 70  
 Madrid - Joyería Añelo - Avda. José Antonio, 15  
 Madrid - Joyería Durán - Serrano, 30  
 Madrid - Villanueva y Laiseca - Ctra. San Jerónimo, 11  
 Madrid - Joyería Yanos - Goya, 27  
 Málaga - Joyería Marcos - Laros, 2  
 Marbella - Joyería La Española - Valdés, 12  
 Murcia - Joyería Torres Gascón - Trapería, 26  
 Palma de Mallorca - Relojería Alemana - Colón, 40  
 Pamplona - Joyería Pedro Bueno - Bergamín, 3  
 Reus - Joyería Pamies - Monterolís, 38

Salamanca - Joyería Paulino, S.L. - Plaza Mayor, 16  
 San Sebastián - La Central de Relojería - Garibay, 2  
 Santa Cruz de Tenerife - Joyería Noemí - Suárez Guerra, 15  
 Santander - Joyería Galán - Paseo de Pereda, 7 - 8  
 Sevilla - Relojería Sanchis - Sierpes, 19  
 Valladolid - Joyería Ambrosio Pérez, S.A. - Santiago, 1  
 Valencia - Joyería Giménez - Pza. del Caudillo, 16  
 Vigo - Joyería Ramón Fernández - Príncipe, 29  
 Vitoria - Pedro de Anitúa, N.R. - Dato, 19  
 Zaragoza - Relojería Baena - Paseo Independencia, 10

# 600.000 M<sup>2</sup> DE CESPED AL PIE DE SU PARCELA

Campo de Golf de «Los Naranjos»  
de Nueva Andalucía  
¡¡ próxima inauguración!!



PRECIOS DE  
LANZAMIENTO



OTRA PROMOCION DE:

# JOSE BANUS

Nueva Andalucía - Marbella - Costa del Sol

Ruego me envíen información  
de Parcelas "GOLF DE LOS  
NARANJOS"

Nombre: .....

Dirección: .....

Tels.: .....

Cdad.: .....

Prov.: .....

GRUPO DE EMPRESAS JOSE BANUS  
Montesquiza, 4 - Madrid (4)  
Tel. 419 37 00 - Telex 22899-BANUS E.

Inglés(\*) para ejecutivos.

Whisky  
"White Label"



Dos palabras  
para romper el hielo  
al empezar  
cualquier negocio:  
"White Label."



Whisky "White Label",(\*) con un suave acento escocés.



los servicios del  
**BANCO ESPAÑOL DE CRÉDITO**  
llegan a todos los lugares del mundo



**BANESTO** cuenta con la  
organización más extensa de todo el país.

**CAPITAL:** 20.257.840.000,00 Ptas.  
**RESERVAS:** 28.590.251.777,17 »

Representaciones \_\_\_\_\_

En AMÉRICA:

Argentina México  
Brasil Panamá  
Canadá Puerto Rico  
Colombia Rep. Dominicana  
EE. UU. Venezuela  
Guatemala.

En EUROPA:

Alemania Inglaterra  
Bélgica Suiza  
Francia

En ASIA:

Filipinas Japón

En OCEANIA:

Australia

OFICINA PRINCIPAL: **Alcalá, 14. MADRID**

(Aprobado por el Banco de España con el n.º 6693)



**Respetamos  
la naturaleza,  
transformando  
su energía**



**petromed**

**PETROLEOS  
DEL MEDITERRANEO  
S.A.**

**Fortuny, 18  
Madrid-4  
Telefono 4482400  
Refinería en  
Castellón de la Plana**

Colonia  
Colonia en atomizador  
After shave  
Crema y espuma de afeitarse  
Desodorante  
Gel  
Talco



MARKET P. FERTILIZADOR

**Hidalgo y usted. De hombre a hombre.**

**MYRURGIA**

Los que piden  
sabor y suavidad coinciden  
en dos letras.



Whisky J&B. Rotúndamente distinto.

una epopeya de oro,  
en oro  
debe recordarse



*Colección  
de 16 acuñaciones  
en oro de  
24 ó 22 quilates  
o en plata fina*

## "Grandes Capitanes Españoles"

Sucesión de 16 destacadas figuras de nuestra historia militar, desde Don Pelayo hasta la clausura de la hegemonía española.

La nobleza del arte y la solvencia científica son los resortes con que Acuñaciones Españolas, S. A., incrementa la riqueza del oro que acuña.

Una serie digna de Vd.

Solicite más amplia información

Fabricación y distribución en exclusiva mundial a cargo de:



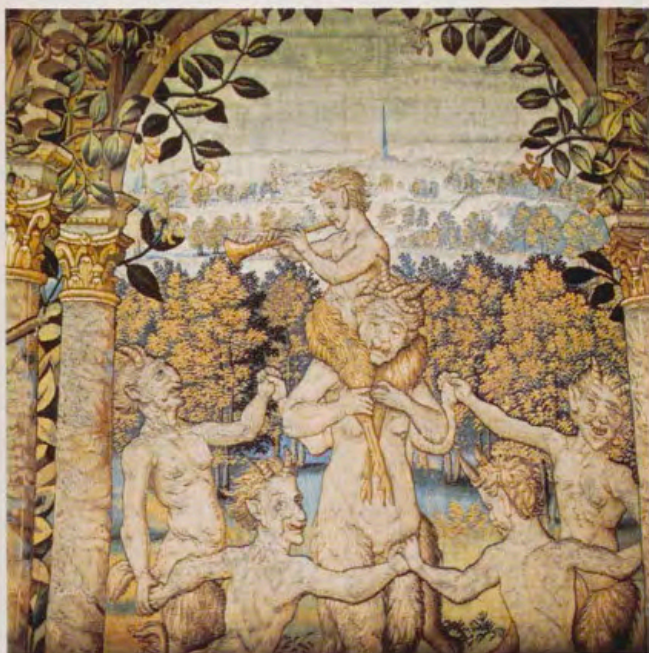
**Acuñaciones Españolas, S.A.**

C/Córcega, 282 - Teléfono 228 43 09 \* - Dirección Telegráfica: Acuñaciones - Telex 52547 Aurea - Barcelona-8 (España)

# ALLEGORIAS MUSICALES en los tapices del Patrimonio Nacional (3)

*Dulzainas, Chirimías, Albogues, Gaitas, Flautas,  
Trompetas, Trombones y percusión*

Por RAMON PERALES DE LA CAL



«El sonido estridente y nasal de este instrumento».  
Detalle de un tapiz de «Vertumno y Pomona».  
Palacio Real de Madrid.



«El tañer con el cantar/ Era muy bien acordado».  
Detalle de un tapiz de Teniers.  
Palacio Real de La Granja.



«Sarcasmo e infamia. ¿No tienen algo en común?»  
Detalle de «La Infamia», de la serie «Honos y Virtudes».  
Palacio Real de La Granja.



«El solaz de la caza y de la música».  
Detalle de un tapiz de «Las Estaciones».  
Palacio Real de Madrid.

**A**JENO a los instrumentos de arco, en lo que se refiere a la forma de ser producido el sonido y que coincide con el sistema empleado, el de frotación, aparece la «çinfonía», también conocida como «organistrum», «viola de rueda», «zampoña», «zarrabete» y «gaita zamorana», quizá esta última en subtipo regional localizado en Zamora según los versos de Quiñones de Benavente en su obra *Condes fingidos*: «Soy Condesa, señor de Chinfonía / Esta condesa creo que la engaita. / ¿Dónde cae Chinfonía? / Junto á gaita. / Buena provincia. / Rica, alegre y llana. / ¿Qué nombre la provincia? / Zamorana. / Tierra de muchos músicos, que es cosa / que a mí me da gran gusto. / »

Fue este instrumento muy cultivado por las clases elevadas de la Edad Media, perdurando aún en el Renacimiento.

Con el nombre de «shymponía», comienza a oírse nombrar en las *Etimologías* de San Isidoro, resistiendo su moda, hasta fines del siglo xv; después, a pesar de un renacimiento postrero, queda abandonada a manos de músicos nómadas y pordioseros que la popularizaron con el nombre de «lyra mendicorum».

Su funcionamiento es sencillo y original; una rueda de madera, unida a un manubrio, frota constantemente las cuerdas, mientras que otras varias producen, como consecuencia, un sonido continuo, sirviendo de acompañamiento o pedal a la melodía, que sobre una de ellas se ejecuta.

En los primeros tiempos de su aparición, el instrumento era de dimensiones bastante considerables, lo que obligaba a ser necesaria la colaboración de dos instrumentistas, uno encargado de hacer girar el manubrio y el otro de producir la melodía.

Así se muestra en la mayor parte de las ilustraciones miniadas o en piedra del período románico y gótico.

El primer tratado dedicado a este instrumento, se debe al abad de Cluny, Odon, que tituló *Quomodo organistrum constructor*, certificándonos, por otra parte, su uso en el siglo x. Cinco siglos más tarde ya no entraba a formar parte de los conjuntos instrumentales, aunque en el siglo xvi aún esté representado en ciertas pinturas, puestas en manos de ángeles músicos. Con posterioridad a esa época raramente aparece, si se descarta el magnífico grupo escultórico de Salzillo, que muestra una «zanfona» en manos de un mendigo ciego; con su música hace bailar al perro y a su lazarillo, mostrando, en su crudeza, el estado al que llegó el instrumento, antaño culto, el cual, con idénticas características, y en circunstancias similares representa Francisco de Goya, en una de sus pinturas, al igual que el músico pordiosero, representado en el tapiz del Palacio de La Granja (Serie 127. Paño 3.º).

Mendigos que la desprestigiaron tañéndola sin escuela y sin cariño, llegando a convertirse en un instru-

mento mate, gangoso y anodino, según cuenta Faustino Santalices, último de los estudiosos cultivadores de este instrumento.

Siguen los instrumentos de «viento» o «soplo», en sus versiones de caña y boquilla. Son de madera y están manufacturados de forma más o menos rústica, de tubo cónico o cilíndrico y con lengüeta de caña doble y sencilla, nombrados «chirimías», que hoy abundan como instrumentos populares.

Son, los de caña principalmente, de origen remoto y procedencia siria. Tuvieron gran importancia durante las épocas de la Grecia y Roma clásicas, perdiéndose en el siglo v, con la invasión de los bárbaros.

## DULZAINA

La «dulzaina» fue instrumento de caña doble, con tubo cilíndrico acabado en un pabellón añadido en forma de vaso o campana, con objeto de que su sonido resultara más suave y dulce. Buen ejemplo de este bucólico instrumento, nos lo ofrece el tapiz «Vertumno y Pomona», del Palacio Real de Madrid, en el que un grupo de faunos bailan una danza «coral» al son de la música que interpreta otro «fauno-dulzainero».

Se observa en ocasiones cómo, al igual que la «gaita mora» actual, después de la embocadura, se adosa una rodaja de cuerno al tubo, teniendo como misión servir de apoyo a los labios del instrumentista, cuando éste pretende producir sonidos fuertes.

## CHIRIMIAS

Las «chirimías», en general, fueron los instrumentos preferidos de nuestros reyes y príncipes, que no negaron su mecenazgo a los músicos de estos instrumentos.

Con los distintos nombres de «xelamía», «chelamíe», «chelemelle», aparecen en la nómina de diferentes cortes españolas, citándose, incluso, el nombre del instrumentista, como «Pedro Sánchez de Boria», juglar de «xeramella», en la corte del Rey Pedro.

El sonido de este rústico instrumento es estridente y agudo, excelente en su potencia y muy apreciado para las manifestaciones de tipo popular en las que, por naturaleza, no es necesario hacer gala de suavidad o dulzura en la emisión sonora, ni acoplarse a otros instrumentos.

Otras «chirimías» de mayor tamaño, y más grave sonido, fueron conocidas como «bombardas», quedando diferenciadas, también por el nombre, con que en ocasiones aparecen mencionadas, «xelamía petita» y «xelamía gran».

El tapiz, «La Infamia», perteneciente a la serie «Honores y Virtudes», del Palacio de La Granja (Tapiz 8.

Paño 6), vuelve a ofrecernos la sarcástica representación del semidiós, haciendo sonar uno de estos instrumentos, junto a otro que toca una «gaita».

### ALBOGUES. ALBOGON

Al mismo tipo de instrumentos, genéricamente de lengüeta, se suman los «albogues» y el «albogón». Aquellos, se encuentran citados en todas las poesías y novelas bucólicas, como instrumento auténticamente pastoril; incluso en su sencillez, facilitaría en extremo su manufactura entre las gentes de este gremio.

El «albogue», hoy llamado a desaparecer, tiene su último reducto en el país vasco, zona en la que aún se emplea y es conocido con el nombre de «alboka». Se trata de dos cañitas dispuestas paralelamente y unidas con cera, que están agujereadas, una con cinco orificios y la otra con tres. Al extremo superior, se une un pequeño cuerno, debidamente cortado y ajustado que aloja dos embocaduras, también de caña, por el que el instrumentista deberá soplar, uniéndose, al extremo superior, otro de igual medida que tiene como misión servir de pabellón sonoro.

El *Libro del Conde Lucanor* y también el de *Buen Amor*, citan al «albogón» que, según relata Don Juan Manuel, un cierto rey moro perfeccionó añadiéndole un agujero más: «Et tomó, el albogón et añadió en él un forado á la parte de yuso, en derecho de los otros forados, et dende en adelante facía el albogón muy mejor son que fasta entonces facía.»

Juan Ruiz lo califica de «finchado», calificativo que no debe entenderse, en orden a su tamaño, sino como instrumento «presuntuoso» por su sonido hondo y grave.

Ambos instrumentos, «albogue» y «albogón», fueron para Castilla lo que las «chirimías» para Cataluña y en otros países europeos.

### GAITAS O CORNAMUSAS

Junto a ellos, alcanzaron un lugar preponderante las «gaitas» o «cornamusas», también conocidas con el diminutivo de «musetas», instrumentos muy conocidos, compuestos de una gran bolsa de cuero que cumple la misión de almacenar el aire, alimentándose por el soplo intermitente del instrumentista.

Dos tapices costumbristas de Teniers, en el Palacio de La Granja, lo muestran con detalle.

En el pellejo, se insertan uno o más tubos de lengüeta doble, que tienen misiones diferentes; si están encargados de la melodía se llaman «punteros», «chirimías» y «caramillos»; sí, por el contrario, tan sólo sirven como notas pedales, son denominados «roncones». Este sistema de canto con acompañamiento es similar al que anotábamos al tratar de la «zanfona».

Cada uno de los tapices de la serie «Las Estaciones», que se encuentran en el Palacio Real de Madrid, ofrece una bella representación del instrumento.

De origen remoto, fue conocido por los romanos con el nombre de «tibia utricularia» y llega a la Edad Media como «chorus», «musetas» e, incluso, con el mismo que la zanfona, «symphonía».

«La gayta, que es sutil, / Con que todos plaser han, / Otros estromentos mill, / Con la farpa de don Tristán», según se escribe en el *Poema de Alfonso XI*.

No cabe la menor duda que el tapiz de Teniers, en el Palacio de La Granja (Tap. 81. Paño 7) está en perfecta consonancia con estos versos.

Entre los siglos XIII a XV, fueron muy usadas por juglares y ministriles de diversas ciudades, que las popularizaron también, con el nombre de «francés odrecillo». «Sé maçar é faser notas / É faser el odresillo», dice el Arcipreste, refiriéndose a este sencillo instrumento, cuyo uso perduró hasta el siglo XVII.

La crudeza plástica de El Bosco, ofrece también el ejemplo de este instrumento, en «Las Tentaciones de San Antonio» (Tap. 36. Paño 2), del Palacio Real de Madrid.

### FLAUTAS

Ejemplos de flautas, tanto «verticales» como «traveseras», aparecen representadas muy frecuentemente, en aquel caso, en diferentes versiones: «flautas restas» o «de pico», de un solo tubo, «flautas dobles» y «flautas de pan» o «sirinxs», que constan de varios tubos.

A cada una de estas variedades, corresponden respectivamente las que figuran en los tapices de «La historia de David y Betsabé» (Tap. 3. Paño 1), los «Hechos de los Apóstoles» (Tap. 48. Paño 6) y en «Vertumno y Pomona», todos ellos colgados en el Palacio Real de Madrid.

Aunque todas ellas se extendieran a través de Bizancio, por Centro-Europa, penetró también en España, con la invasión de los árabes, y se conoció, en el caso de las «traveseras», indistintamente con los nombres de «ajabebas», «axabeba» o «xabeba», siendo muy sencilla su morfología: tubo abierto, biselado en uno de los extremos, que produce una serie de sonidos, con la ayuda de unos agujeros perforados sobre el mismo tubo.

En el caso de las «sirinxs» o «siringas», su origen es remoto. Sus características técnicas por lo que respecta a la emisión del sonido, dice Garcilaso de la Vega refiriéndose a las «siringas» peruanas, que según su propia descripción, coincide con forma tradicional de tañerla y que vemos representada decorando vasos de procedencia griega: «De música alcanzaron algunas consonancias las cuales tañían los indios "collaos", o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña; cuatro o cinco cañutos atados a la par, cada ca-



«Plácida delectación».  
Detalle de un tapiz de Teniers (Tap. 81).  
Palacio Real de La Granja.



«... dulce sonnes, dulce mirar...».  
Detalle de un tapiz de los «Hechos de los Apóstoles».  
Palacio Real de Madrid.



«Acerba ironía».  
Detalle de un tapiz de «Las tentaciones de San Antonio».  
Palacio Real de Madrid.



«El sonido confiere fuerza al gesto».  
Detalle de un tapiz de «Vertumno y Pomona».  
Palacio Real de Madrid.



«Fue la música muy alta/ y los músicos sin cuento».  
Detalle de un tapiz de «Historia de David y Betsabé».  
Palacio Real de Madrid.



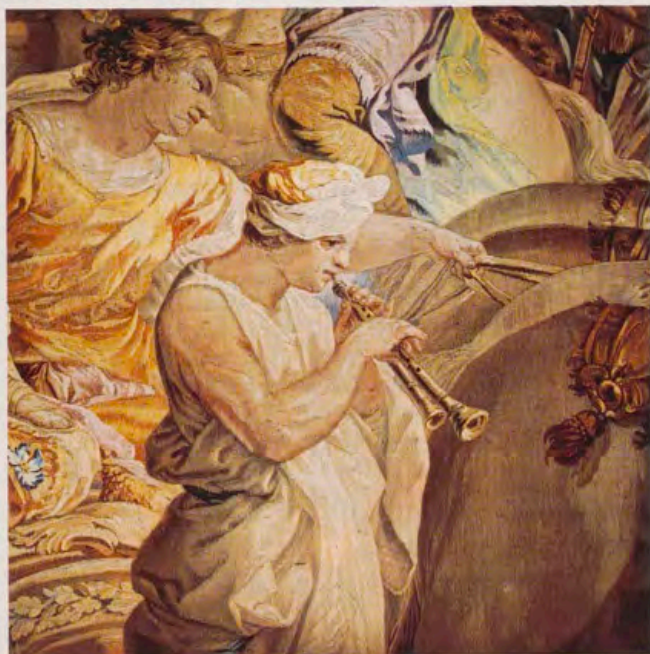
«... los cañutos eran diferentes unos de otros».  
Detalle de un tapiz de «Ulises».  
Palacio Real de La Granja.



«... memoria embriagadora...».  
Detalle del «Triunfo del Amor», de Petrarca.  
Palacio Real de La Granja.



«La alegría sonara de la pieza abatida».  
Detalle de una «Escena de Caza».  
Palacio de Riofrio.



«... les doux flajolez ressonans...»  
Detalle de un tapiz de «Historia de José, David y Salomón».  
Palacio Real de Madrid.



«... ¿algarabía amorosa...?»  
Detalle del paño 1 de la tapicería 38.  
Palacio Real de La Granja.



«Ya sonaban los clarines/ e las trompetas bastardas».  
Detalle de «La Fe».  
Palacio Real de Madrid.



«el cielo y la tierra se venian abajo...».  
Detalle de «Historia de la Pasión».  
Palacio Real de Madrid.

ñuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno dellos andaba en puntos bajos, y otro en más altos, y otro en más y más, como las cuatro voces naturales, tiple, tenor, contra-alto y contrabajo. Quando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia a la quinta o de otra cualquiera y luego el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando á los bajos, siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos, disminuidos, todos eran enteros de un compás.»

El tapiz de la serie «Ulises» (Tap. 42. Paño 2), del Palacio de La Granja, ofrece un buen ejemplar del instrumento en cuestión.

Se han encontrado diversos objetos peruanos, anteriores a la conquista, entre los cuales figura un vaso de tierra cocida, en el cual hay dibujada una especie de «Danza de la Muerte». Entre los personajes figurados en esta danza, hay uno que está tocando una especie de «siringa» de cinco tubos, similar a la descrita por Garcilaso y otro que toca una especie de pandereta o tamborcillo.

Es en el «Triunfo del Amor» de la serie de Petrarca (Tap. 38. Paño 1), también del Palacio de La Granja, en donde se muestra este instrumento que, junto al arpa, parece hacer las delicias de la dama.

A propósito de esta danza «macabra», habla Torquemada de un fantasma tradicional, en el Perú: «... el cual, á las vueltas, que con ellos iba dando, se iba abrazando con ellos, y a cuantos cogía entre los brazos, les quitaba la vida, embiéndolos de ellos seguramente a los de la muerte; de esta manera y por este modo, hizo aquella visión gran matanza, aquel día de los bailantes».

Al igual que en estas ancestrales danzas, las que nos muestran los vasos «sigilata», de San Miguel de Liria, pertenecientes a la escultura ibérica, responden, si no a una «danza de la muerte», sí a una «danza coral» en la que aparecen instrumentistas tocando, tanto una doble flauta, como la sencilla.

«Flageolet», es el término de origen latino que da el nombre a un antiguo instrumento medieval, ya citado en el siglo XIV con carta de naturaleza, por el poeta Eustadre Deschamps, «... les doulx flajolez ressomans...».

Hasta el siglo XVI, era un instrumento mencionado en raras ocasiones, siendo rescatado del olvido en 1581 por el francés Juvigny, quien habría de manufacturar gran número de ellos, popularizándose inmediatamente.

En el siglo XVIII llegó a alcanzar una cierta importancia dentro del conjunto orquestal, conocido con el nombre de «flautino» o «flauto piccolo».

En la «Historia de José, David y Salomón», del Palacio Real de Madrid, encontramos uno de estos instrumentos.

## TROMPETAS

Durante la Alta Edad Media, hállanse en Europa, como resto de la herencia del Imperio Romano, la práctica de la música en un cierto tipo de «tubas», modificadas, al principio del siglo XI, adaptándose a una forma de tubo más estilizada, influenciada sin duda por la «trompeta árabe», o el «añafil».

De su importancia da idea el privilegio social que representó el mantenimiento de músicos «trompeteros», como predicamento reservado a la alta nobleza y más tarde a los municipios de las ciudades, por cuya razón, «dichas trompetas» llevaron siempre suspendido un estandarte con las correspondientes armas señoriales y palaciegas de cada una de las casas.

Con el nombre de «trompeteros», e integrados en las formaciones, a modo de banda, fueron denominadas en Castilla «coplas», y «coblas» en Aragón.

Por su baja condición social e «instrumental», el jugador «trompador», junto con el «tamborero», eran relegados en cualquier agrupación en la que figurasen otros instrumentos de mayor rango «social».

Tampoco su sonido estridente y en ocasiones desmesurado, contribuiría grandemente a elevar sus méritos musicales, a juzgar por la dura y acerba crítica de que son objeto en el *Libro de Buen Amor*: «Esteva ay el burro: fesieron dél juglar. / Como estaba muy gordo, començó a retoçar / Su atambor taniendo, muy alto á rebusnar: / Al león é a los otros oviéralos atronar.»

A partir de los siglos XIII y XIV, las trompetas van evolucionando, desde el primitivo «añafil», de tubo largo y recto y conicidad progresiva, a un tipo de instrumentos que se plegaban sobre sí mismos, siendo su forma muy próxima ya a las trompetas actuales, recibiendo entonces el nombre de «trompetas dobladas», aunque perdurara tanto la «trompeta recta», como su uso, imprescindible, en cualquier fiesta o ceremonia bien emparejada con los ruidosos «atabales» o integrada en cualquier agrupación musical, como la que se cita en la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*: «... colocábanse las trompetas y atavales en el corredor de la sala de arriba, y las chirimías y cantores y otros instrumentos más suaves y dulces, dentro de la dicha sala a la puerta de la cámara donde dicho señor condestable dormía».

Con anterioridad a la *Crónica*, pueden encontrarse otras citas que confirman la continua inclusión de tan ruidosos instrumentos, amos absolutos por su atronador sonido, de calles y plazas en las que algo se conmemoraba.

En la coronación de Alfonso IV, en Zaragoza, Ramón Muntaner refiere que gran número de caballeros en el cortejo: «Cada uno iba con trompetas, atavales, flautas, címbalos y otros muchos instrumentos que en verdad os digo que había más de trescientos pares de trompas; iban allí además juglares, ora caballeros salvajes, ora otros más de mil, y tal griterío había, que no parecía sino que el cielo y la tierra se venían abajo.»

Las «trompetas dobladas», también conocidas como «bastardas» o «italianas», evolucionan reduciéndose en su tamaño, lo que hacía más practicable su empleo, a la vez que aminoraba su potencia sonora.

«Las trompetas y bastardas comenzaron a sonar», se dice en el *Romance del Conde Claros*.

El Marqués de Santillana dedica elocuentes versos a tales instrumentos que hablan especialmente de suavidad y dulzura, características éstas que para entonces habían alcanzado, tras un origen de bajo rango y condición: « / Ya sonaban los clarines, / e las trompetas bastardas, / charamía e bombardas / facían distintos sonos: / las baladas e canciones / e rondeles que facían / apenas los entendían / los turbados corazones. / ».

Bien elocuente también es la formación instrumental que la Reina Isabel tenía a su disposición, para torneos y batallas, según refiere la *Historia de los Reyes Católicos*, anotando que, cuando la Reina llegó al sitio de Baza en 1498: «... los moros fueron mucho maravillados con su venida en invierno y se asomaron de todas las torres y alturas de la ciudad, ellos y ellas, á ver las gentes del recibimiento, y á oír las músicas de tantas bastardas, clarines y trompetas italianas, e chirimías, e sacabuches, e dulzainas, e atabales que parecía que el sonido llegaba del cielo».

Como instrumentos de «órdenes» entre la marinería, las encontramos en el siglo XVI y XVII, siendo una pequeña trompeta que cumplía la misión de pasar una orden concreta, entre dos barcos o bien, mezclándose en la algazara guerrera,

«... una orquesta de cornetas, lilíes, bocinas, clarines, trompetas, tambores, suenan junto al duro estruendo de espantosa artillería y al disparo de infinitas escopetas y arcabuces».

Comentario que Cervantes hace de tales instrumentos recordando su condición y experiencias guerreras, y el trato que tuvo con las músicas militares, a las que se refiere con detalle, unas veces en tono alegre y otras en son triste y lúgubre; «... trompetas tristes», «... atabales que hacen un son triste el cual mudan cuando es caso, por el son alegre...».

En el libro primero de *Persiles*, se manifiesta en forma análoga a como lo hiciera en el Quijote cuando llega éste a las playas de Barcelona, la víspera de San Juan, trayendo a la memoria, quizá, los cruciales momentos de sus aventuras guerreras: «... el mar tranquilo, el cielo claro, el son de las chirimías y de otros instrumentos tan bélicos como alegres, suspendían los ánimos. Hizo señal Arnaldo a la nave que disparase la artillería y el bárbaro a los suyos que tocasen sus instrumentos y en un instante atronó el cielo la artillería y la música de bárbaros, llenando los aires de confusos y diferentes sonos.

... Son recibidos de los turcos con grandes gritos y algazara al son de muchas dulzainas y de otros instrumentos que puesto que eran bélicos eran regocijados;

y cuando se enteran del peligro que corren, dejan los instrumentos regocijados y acuden a los bélicos...».

En otros lugares y con ocasiones diferentes mencionan los «atabales» con los que sonaban juntos las trompetas y con los «atambores» aunaban sus sonos los «pífanos» y las «dulzainas»: «... Cuando los bajeles se hicieron a la mar, tocaron infinitos atabales y dulzainas...».

Pero la música triste que antes se halló en «atabales» y «trompetas» e incluso en «flautas» y «chirimías», se torna distinta en tocatas de clarines que estallan al fondear la Real Galera: «El son de los clarines la ribera / llenaba de dulcísima armonía / y el de la chusma alegre y placentera / ».

## TROMBONES

Con el nombre de «sacabuche», derivado del término francés «sacqueboute», fueron conocidos los primitivos «trombones», instrumentos, también de potente sonido y bella decoración exterior. Su empleo fue, como vemos, muy cotizado para lucirlos en los magnos cortejos imperiales, precediendo y animando las regias comitivas, resultando un elemento insustituible.

Este tipo de instrumento, el «sacabuche» o «tuba ductilis», o tubo movable, haciendo uso de la primitiva inclusión técnica de la «vara», permitía al tañedor producir todos los sonidos, en amplia gama cromática, posibilidad ésta, hasta entonces imposible de ser practicada en las trompetas rectas o simplemente «dobladadas», capaces tan sólo de jugar con los sonidos naturales del instrumento llamados «puntos».

## INSTRUMENTOS DE PERCUSION

«Atabales», «sonajas de latón», «platillos», «tambores», «panderos» y «címbalos», encuentran sus homónimos en los actuales instrumentos de percusión, no variando, ni por su constitución morfológica ni por el sonido.

A lo largo de nuevas citas procedentes, tanto de la época medieval, como renacentista, puede comprobarse su perfecto maridaje con los instrumentos de metal, no faltando en enumeración alguna donde éstos se incluyan o citen.

«Delante de ellos yvan tan grand moltitud e ruydo en atabales, trompetas bastardas e italianas, chirimías, tamborinos, panderos...», se comenta en la *Crónica del Condestable de Castilla, Don Miguel Lucas de Iranzo*.

También en los sucesos acaecidos con motivo de la toma de Granada, puede leerse: «... e tienen muchos refrigerios y placeres de muchas trompetas bastardas e chirimías e sacabuches, e atabales e tambores continuamente que en el real no cesaban».



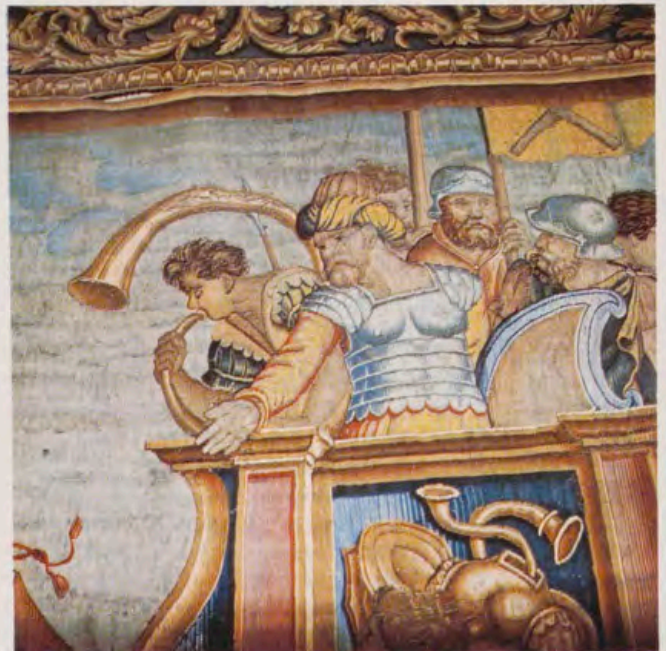
«... colocábanse las trompetas y atabales...».  
Detalle de «Historia de Cenobia».  
Palacio Real de Madrid.



«Implacable caballería, ensordecedora cabalgada».  
Detalle de un tapiz de «Historia de Escipión».  
Palacio Real de Madrid.



«proclama sonora a los cuatro vientos...».  
Detalle de un tapiz de «Honores y Virtudes».  
Palacio Real de La Granja.



«... instrumentos musicales y guerreros...».  
Detalle de un tapiz de «Historia de Escipión».  
Palacio Real de Madrid.

Instrumentos, como vemos, ligados a músicas sonoras, alegres y litúrgicas, que aun siendo poco destacado su cometido, falto de cualquier alarde virtuosístico, sí aprovechado como elemento de fastuosidad necesario en cualquier ceremonia. Fueron contruidos, pensando quizá en el servicio que debían prestar, con exquisito lujo y alarde de decoraciones muy al gusto oriental.

En el Archivo de Simancas, se encuentra un documento que especifica perfectamente el valor y manufacturación de un «atabal turco», «de Juan Velázquez, camarero de la Reina catholica».

El «taborete» o «tamborete», era un pequeño tambor que se tañía con una sola baqueta y ponía un suave y continuo ritmo al «caramillo» que el instrumentista tocaba a la vez, de forma similar al «chistu» actual. Aparecen dos ministriles en las *Cantigas*. Este mismo consorcio sonoro, participa en el cortejo de Don Diego de Mendoza, Duque del Infantado, que presenta sus

respetos a Felipe «El Hermoso» en Zaragoza, el año 1502.

De igual forma, quedan citados en la referencia de la boda del Condestable de Castilla, en la iglesia mayor de Jaén, cuando, después de la cena, los comensales reciben regalos y dádivas.

«Pues trompetas, ministriles de dulzaynas et chirrimías, atabales, tamborinos et panderetas, tañedores de cuerda, et otras personas de más actoridad, así como trovadores et otros que en tales fiestas et de semejantes señores de estado acostumbran et suelen recibir...»

Aunque directamente no poseamos datos para enterarnos de los conciertos instrumentales que se celebraban en los palacios y casas señoriales, la alegría y desenfado de la música popular o la algazara de las interpretaciones militares, quedan los indirectos de la audición interior adivinando los dulces sonos de tal contingente organográfico.



«... y la popularizaron con el nombre de lyra mendicorum...»  
«El pordiosero», tapiz sobre cartón de Goya.  
Paño 3 de la serie 127. Palacio Real de La Granja.



«... y la popularizaron con el nombre de lyra mendicorum...»  
«El pordiosero», tapiz sobre cartón de Goya.  
Paño 3 de la serie 127. Palacio Real de La Granja.



«La gaita, que es sutil, / con que todos plase han».  
 Tapiz costumbrista de Teniers (fragmento).  
 Palacio Real de La Granja.

«... y dançemos y bailemos...»  
 Tapiz costumbrista de Teniers (fragmento).  
 Palacio Real de La Granja.



S  
 lacio  
 los I  
 Astu  
 nuev  
 pleto  
 clasi  
 su a  
 llosa  
 lám



«... y dançemos y bailemos...»  
Tapiz costumbrista de Teniers (fragmento).  
Palacio Real de La Granja.



S

lacio  
los 3  
Astu  
nuev  
pleto  
clasi  
su a  
llosa  
lámp

# Casita del Príncipe de El Escorial

## SALA DE LOS MARFILES

Por MARGARITA ESTELLA

EL pequeño palacio mandado construir por Carlos III para el entonces Príncipe de Asturias, al arquitecto Juan de Villanueva, es uno de los más claros, completos y bellos exponentes del neoclasicismo en España, no sólo por su arquitectura sino por su maravillosa decoración interior, rica en lámparas, bronce, muebles, porce-

lanas y marfiles, objetos todos construidos bajo las normas de la nueva estética que domina el gusto europeo el último tercio del siglo XVIII y primeros años de la siguiente centuria.

Brillantes tratadistas de las Bellas Artes han estudiado esta época y existen valiosos estudios sobre este pequeño monumento que cada día despierta con mayor intensidad el interés de los investigadores<sup>1</sup>.

Uno de los aspectos en el que insisten los historiadores de la época es la importancia que tuvieron para este renacer del amor a lo clásico los descubrimientos arqueológicos de Herculano y Pompeya, precisamente en los años de los reinados de los Borbones que heredarán la Corona española.

El entusiasmo que despertaron en Europa las excavaciones emprendi-

das, las de Herculano, a partir del año de 1739, hizo proliferar los repertorios de grabados de las antigüedades descubiertas que por el celo del entonces Rey de las dos Sicilias, el futuro Carlos III de España, no fueron en un principio copias exactas de las pinturas y objetos en ellas descubiertos. Al decir de Praz, Carlos III se reserva el triunfo de



«La Victoria».  
Relieve en marfil.



«La Guerra».  
Relieve en marfil.

dar a conocer estas maravillas del mundo antiguo por medio de la lujosa edición de las *Antichità di Ercolano*, cuyos diseños encargó en su mayor parte al pintor romano Vanni, los cuales sirvieron de modelo a los diversos grabadores que ejecutaron las ilustraciones como Billy, Menghen, Campana y Roccus Pozzi. La edición de estos volúmenes, cuatro de ellos dedicados a sus pinturas y tres más a la reproducción de los objetos de bronce y otros, descubiertos en aquellas ruinas, no fue puesta a la venta, pero se permitió su consulta y de algún modo se copió pues a los pocos años se hicieron nuevas ediciones de la obra con la reproducción de sus grabados, destacando la romana que se encomendó al italiano Thomasso Piroli. Este artista, menos fino que los que trabajaron en la edición regia napolitana, facilitó, no obstante, de forma más eficaz, la divulgación de una serie de temas y motivos decorativos que pueden rastrearse clara y limpiamente en los artistas más preclaros de la época neoclásica, como ha demostrado Hartmann respecto a Cánova y Thorvaldsen y el citado Praz en relación a Mengs<sup>2</sup>.

Los textos aclaratorios de las láminas, encomendados por el Rey español a Baiardi, fueron completados en la Academia Herculanaense y, también, incluidos, de forma resumida y más clara, en la edición grabada por Piroli, reeditada por Piranesi en París, sin mencionar otros países como, por ejemplo, Inglaterra, que también encargó en fechas tempranas ediciones de la obra.

El afán arqueológico de la época se extendió a las obras del Renacimiento y más concretamente a aquellas que de algún modo enlazaban con el mundo antiguo. Tal fue el caso de las Logias rafaelescas del Vaticano que, como maravillosamente ha estudiado Nicole Dacos, se inspiraron en muchos casos en modelos de la antigüedad. Su serie bíblica, concebida al modo clásico, fue divulgada por grabados desde la fecha de su ejecución, encargándose precisamente en el siglo XVIII, año de 1745, y al pintor español Francisco La Vega, lógicamente el Preciado de la Vega encargado de los pensionados españoles en Roma, la copia fiel de este conjunto, códice con dibujos que al parecer se conserva en el Vaticano<sup>3</sup>.

La difusión casi industrial de las *Antichità* y de las pinturas de las Logias a través del grabado confluyen a dar forma al nuevo gusto que se implanta en las fechas indicadas. Las obras citadas y otras muchas destacan la importancia de los objetos de pequeño tamaño en la divulgación de temas, composiciones y

motivos decorativos que constituyen parte fundamental del entramado de cualquier movimiento artístico, por lo que se considera especialmente interesante dar a conocer la serie de plaquetas en marfil que, procedentes del taller del Buen Retiro, decoran los muros de una Sala de la Casita del Príncipe de El Escorial, como reflejo de la difusión de la nueva estética y, a su vez, como probable instrumento de divulgación de sus normas.

### MARFILES DE LA CASITA

De las escasas noticias que se conocen sobre el taller de marfiles de la Fábrica del Buen Retiro, destaca la que aclara que su dirección se había encomendado al italiano Andrea Pozzi, cuyo sueldo, consignado en las nóminas de 1764, casi triplicaba al que reciben otros artistas de la categoría, por ejemplo, de un Schepers<sup>4</sup>.

Tres de los relieves de la Casita del Príncipe presentan su firma y un grupo de ellos aparece claramente relacionado con su fino estilo, de dibujo delicado con perfiles de gema antigua. Otro grupo de plaquetas presenta estilo y temática diferentes a los de la serie que puede llamarse de Pozzi, y aún puede comprobarse con claridad la sinrazón del apelativo «obras del Buen Retiro» al conjunto, con el que no concuerdan otras piezas muy interesantes para el estudio de la eboraria, sin relación con las citadas.

Al decir de Pérez Villamil, la documentación conservada de la Fábrica del Buen Retiro no aportó apenas otros datos que el mencionado y aunque hay estudios en elaboración y otros en prensa sobre este magnífico taller de artes suntuarias, no parece que añadan noticias de importancia relativas a la eboraria<sup>5</sup>. Por ello, es de interés el haber comprobado que, como es tradicional en la talla del marfil, las dos principales series que decoran esta Sala de los marfiles de El Escorial se han inspirado directamente en los grabados de las «*Antichità*» y en las pinturas de Las Logias vaticanas, con seguridad a través de los grabados que de ellas se hicieron. El estudio comparativo de las plaquetas y sus modelos ha facilitado la comprensión de su temática y aclarado ciertos problemas de su clasificación estilística.

### ESTILOS DEL CONJUNTO

La Serie de Pozzi está constituida por un conjunto de delicadas plaquetas de tamaños diversos y diferentes formatos cuyo marfil ha sido tratado para evitar su brillo, sin duda buscando el tono mate que realza, junto con el específico trata-

miento de las figuras, su parecido con pequeñas obras clásicas que por los años finales del siglo XVIII reproducen con elegancia, por ejemplo, las porcelanas de Wedgwood. Representa temas mitológicos, copiados en su mayor parte y literalmente de los grabados de las pinturas de Herculano, como puede comprobarse en las ilustraciones de este artículo. La técnica de su talla se caracteriza por la graduación leve del relieve, destacando las figuras que aparecen en primer plano, en general de nítidos perfiles, de contorno suave sin angulosidades, para degradarse hacia el fondo, trabajado meramente como dibujo inciso de líneas de gran corrección. Algunos de ellos, como los de la *Guerra o Marte* y la *Victoria*, de un formato almendrado raro en las plaquetas de marfil por el condicionamiento físico del material, repiten el que adoptan algunos adornos de estuco blanco «a la antigua» de las Logias rafaelescas. Desde el punto de vista documental se relacionan de forma escueta en el Inventario de Fernando VII de fecha 1834<sup>6</sup>, mientras que respecto a la biografía de su artífice interesa destacar que algunas de las placas firmadas con su nombre, Andrea Pozzi, se inspiran en grabados de Roque Pozzi, artista romano que la bibliografía no había puesto en relación con el grabador pero que es muy probable no sólo por la identidad del apellido, muy común en Italia, sino por razones estilísticas y cronológicas, además de las históricas apuntadas al hablar de la edición napolitana de las «*Antichità*»<sup>7</sup>.

Dentro del estilo de la serie, aunque no concretamente del de Pozzi, aparecen las finas figurillas de la *Puditia* y el *Desengaño*, copias literales de dos esculturas que adornan la Capilla de San Severo de Nápoles, obras del Corradini y Queirolo, respectivamente, a las que modernamente se les ha dado un significado esotérico de acuerdo al programa que según Maresca presidió la decoración del conjunto<sup>8</sup>.

La Serie que puede llamarse de *Historias de David*, por mencionarse concretamente dos plaquetas sobre estos temas en el Inventario de Fernando VII, presenta temática y estilo muy diferentes a la vista. La fuente de inspiración de los relieves que la componen debió ser la serie de los dibujos encargada a Francisco La Vega de las Logias rafaelescas, pues las plaquetas de la *Glorificación de David* y la de *David y Goliath* se ajustan literalmente a dos de los cuadros del conjunto vaticano. Su estilo, plenamente rococó en la mayor parte de las historias que constituyen su conjunto, fue forzado posiblemente por el modelo, pues Nicole Dacos in-



«La Pudicia». Escultura en marfil.



«El Desengaño». Escultura en marfil.

«La Adoración de los Pastores». Relieve en marfil.

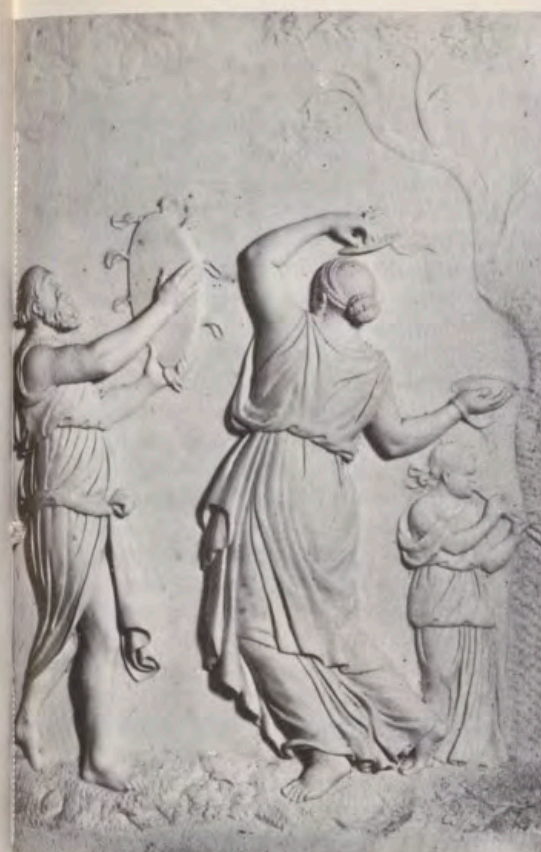




«El Juicio de Salomón». Grupo en marfil.



«Centauro». Relieve en marfil con inscripción en griego.



Escena báquica. Relieve en marfil.



Phillipo Menghen. Escena báquica. Grabado.



Thomasso Piroli. Banquete. Grabado.



Banquete. Relieve en marfil.

Andrea Pozzi. «Aquiles y el Centauro Quirón». Relieve en marfil.



Andrea Pozzi. «¿Casandra y Apolo?» Relieve en marfil.



Andrea Pozzi. «Hércules y Telefo». Relieve en marfil.



Escena de misterios báquicos. Relieve en marfil.



«Teseo y el Minotauro». Relieve en marfil.



Thomasso Piroli. «Aquiles y el Centauro Quirón». Grabado.



Roque Pozzi. «¿Casandra y Apolo?» Grabado.



Thomasso Piroli. «Hércules y Telefo». Grabado.



Roque Pozzi. Escena de misterios báquicos. Grabado.



Thomasso Piroli. «Teseo y el Minotauro». Grabado.



sistió precisamente en que los dibujos a la pluma de la serie, encargada al pintor español, fueron interpretados con este sentir, sin olvidar que este mismo artista también intervino en la iluminación de la obra napolitana sobre las Antigüedades de Herculano, donde firma el diseño de una bonita figura femenina grabada por F.º M.º Estas circunstancias se tuvieron en cuenta para la clasificación cronológica de los relieves de la serie que por su estilo quizás fueron realizados por otro artista lejano a la formación clasicista de Andrea Pozzi, más afín, por ejemplo, al arte del veneciano Leoni y el alemán Elhafen que trabajaron en marfil unas preciosas bacanales para el Elector Palatino en los primeros decenios del siglo XVIII cuando en Düsseldorf, del mismo modo que en otras pequeñas Cortes del Imperio, dominaba la alegre estética del Setecento que tanto revalorizó la belleza de lo menudo y gracioso, tan propio de la talla del marfil. No obstante, como se dirá, hay un conjunto de unos relieves ovalados, que agrupamos en la serie, cuya estilística enlaza por el contrario con la forma de hacer en la eboraria de un Tanadei, artista de la talla de marfil cuya actividad alcanza los primeros años del siglo XIX, por lo que también puede pensarse que la diferencia estilística fue impuesta más por los modelos que por el tiempo.

Sin relación con las series descritas, el relieve del *Juicio de Salomón*, estudiado en un trabajo anterior, es obra descrita con minuciosidad en los Inventarios Reales a partir de la Testamentaria de Carlos II. Su tasación concreta por el escultor Pedro Alonso de los Ríos indica su categoría, que confirma el valor que se le asigna. Es pieza muy fina de arte alemán de la segunda mitad del siglo XVII, de la que existe una especie de réplica en el Museo de Munich; se inspiró, salvo pequeños detalles, en el grabado de Boetius a Bolswert del cuadro de Rubens en el Museo de Copenhague<sup>9</sup>.

El relieve de la *Adoración de los Pastores* tampoco puede asociarse estilísticamente a los conjuntos dieciochescos. La mención de «Dos pinturas en marfil» del Nacimiento y la Adoración en el Inventario de Mariana de Neoburgo, la segunda esposa de Carlos II, podría referirse a esta plaqueta, pues la «cuarta de alto» es aproximadamente lo que mide la pieza, que se menciona sin especificaciones en la Testamentaria de Fernando VII<sup>10</sup>.

Es un relieve de gran belleza que recuerda composiciones italianas de fines del siglo XVI y primeros de la siguiente centuria tanto pictóricas como escultóricas, y aún posteriores,

como, por ejemplo, las del lombardo Bussola en la Cartuja de Pavía. La factura de sus pliegues, suaves y de poca profundidad, la talla fina del relieve concebido con cierto sentido monumental como puede apreciarse en el pastor que aparece en primer plano a la izquierda, la expresión dulce de los personajes de la composición, parecen indicar su ejecución por artista italiano algo arcaizante, quizás de la región lombardo-veneta, hacia los años medios del siglo XVII, cronología que también conviene a la técnica empleada en su realización. No se descarta la posibilidad de un artista nórdico muy italianizado, como se ha sugerido en otros estudios relativos a piezas de caracteres similares a la vista, dada la inseguridad de la clasificación de obras italianas en marfil sin apenas piezas documentadas que puedan servir de elemento de juicio.

El pequeño relieve denominado en el Inventario de Fernando VII *Poder del Amor para el Género humano* es de clasificación insegura aunque parece obra del XVIII, de arte cercano a la serie de la Historias de David. No se han identificado sin embargo dos relieves en marfil que al parecer hizo el escultor Dionisio Sánchez para el Casino del Príncipe, según se menciona en las Actas de la Academia de San Fernando de 1832, aunque pudieran ser dos plaquetas con *Centauros* que presentan una inscripción griega en su base, o quizás los de *La Guerra* y *La Victoria*, y que dentro de la cronología de los relieves de Pozzi difieren del conjunto de esta serie<sup>11</sup>.

#### PIEZAS: DESCRIPCION

Una vez explicados los antecedentes que permiten encuadrar estilísticamente las piezas en marfil que decoran la Sala de los Marfiles de la Casita del Príncipe de El Escorial, la descripción de las obras que componen este conjunto se simplifica notablemente.

Entrando, a la derecha, el primer relieve firmado por Andrea Pozzi representa a *Aquiles* y *el Centauro Quirón*, que reproduce el grabado de Piroli de las «Antichità di Ercolano», donde se describen las particularidades de la composición; mide cerca de 15 centímetros de alto. Un segundo relieve firmado por el artista es una plaqueta de cerca de 16 centímetros de alto por 11 de ancho, de trazos especialmente finos; se corresponde al precioso grabado, firmado por Roccus Pozzi, de la edición regia napolitana de las Antigüedades de Herculano, y su tema se discute en el Catálogo de esta obra, decidiendo que representa a la joven *Cassandra* iniciando a *Apolo* en sus dotes adi-

*vinatorias*. La tercera obra que presenta la firma de Andrea es la complicada escena del encuentro de *Hércules con su hijo Telefo*, copia literal de la pintura que aún se conserva en el Museo Nacional de Nápoles, como puede comprobarse en el grabado que de ella hizo Piroli.

De estilo idéntico al de estas piezas son las que representan una serie de *Escenas báquicas*, las apaisadas de cerca de 16 centímetros de ancho, que se inspiran en la pintura de un friso de Herculano, grabado en tres láminas en la edición napolitana que las plaquetas reproducen separadamente en composiciones de una, dos o tres figuras, buscando la armonía del conjunto en los pequeños rectángulos de marfil. Destaca por su belleza la inspirada en un grabado de Roque Pozzi.

La *Dido abandonada*, pequeño relieve rectangular, se identifica en la edición romana de Piroli, quizás erróneamente, por el mango con el hacha cartaginense que lleva en sus manos; interesando la plaqueta del *Banquete* por la importancia de su composición, destacada por Praz, en la decoración de interiores neoclásicos y copiada por el propio Mengs en su *Augusto* y *Cleopatra* de Viena. Es curiosa la representación de la *Escena de Comedia*, reflejo lejano del interés histórico anecdótico de las pinturas descubiertas en Herculano, en este ambiente heroico de fábula mitológica e historia sagrada que reflejan los relieves de la Casita del Príncipe.

Dos plaquetas, que narran episodios del ciclo de *Teseo*, dando muerte al Minotauro y al Centauro que raptó a Hipodamia, y una tercera cuyo asunto controvertido no aparece claro en la edición romana de las «Antichità», refiriéndolo de forma vaga al parto clandestino de Ceres o a un episodio de la vida de Aquiles, son obras finas muy cercanas asimismo al arte de Andrea Pozzi del que debe ser también, aunque no lleve su firma, el relieve del *Sátiro Marsias* y *el joven Olimpo*, pues hace pareja con el que representa al *Centauro Quirón*.

Dentro de esta serie hay otros relieves que no se inspiran en los grabados de las pinturas de Herculano como el de *Perseo* y *Andrómeda*, *Endimión* y *Belerofonte* y *el caballo Pegaso*, copias literales de muy fina ejecución de conocidísimos relieves clásicos del Palacio Spada y el Museo Capitolino de Roma, posiblemente obras grabadas en ediciones similares a las de Herculano<sup>12</sup>.

La historia de un *Sátiro enseñando música a un joven sentado* puede ser repetición de la vista de *Marsias*, pero no se ha localizado su modelo aunque se citan ambas, una a con-



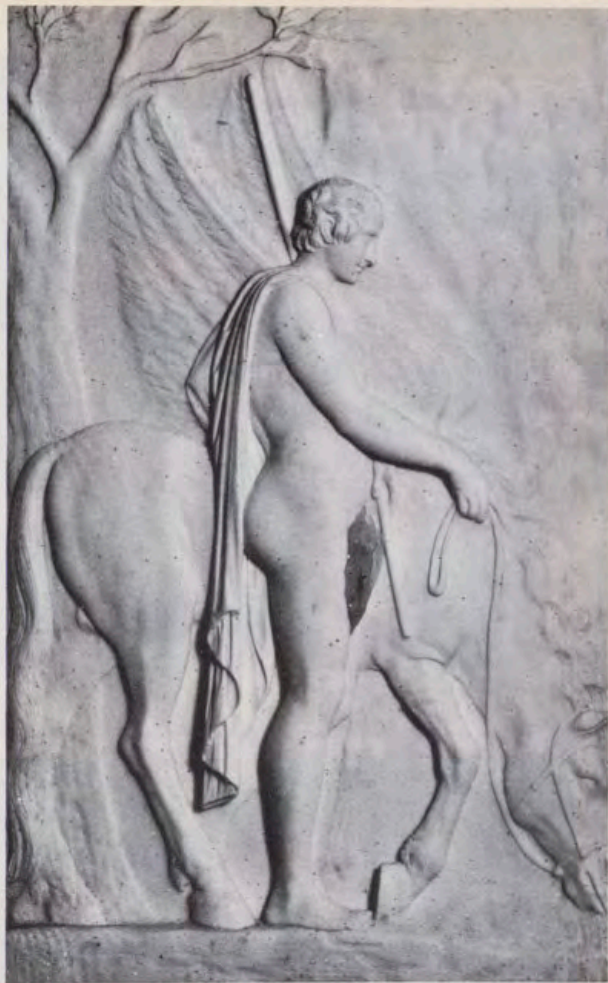
«Perseo y Andrómeda». Relieve en marfil.



«Perseo y Andrómeda». Relieve adrianeo. Museo Capitolino. Roma.



«Belerofonte y el caballo Pegaso». Relieve adrianeo. Palacio Spada. Roma.



«Belerofonte y el caballo Pegaso». Relieve en marfil.



«El Rapto de las Sabinas». Relieve en marfil.

Pietro da Cortona.  
«El Rapto de las Sabinas». Galería Capitolina. Roma.



Perino del Vaga.  
«David y Goliat». Logias. Vaticano.

«David y Goliat». Relieve en marfil.



«Triunfo de David».  
Relieve en marfil.

Perino del Vaga.  
«Triunfo de David».  
Logias. Vaticano.



tinuación de la otra, en el Inventario de Fernando VII; su estilo difiere algo del resto de las otras placas de la serie, como se ha dicho de los dos preciosos relieves almendrados que representan la *Guerra* y la *Victoria*, según se describen en el citado documento de Palacio. Sus posibles modelos aparecen más cercanos a la interpretación de estos temas en las Logias rafaelescas que a los grabados de las Antigüedades.

La serie de las Historias de David, de cuya problemática estilística ya se ha hablado, está constituida por un conjunto menos homogéneo de plaquetas cuyos temas no siempre bíblicos en casos no se han identificado, del mismo modo que no se han localizado los modelos de todas ellas ni se describen con exactitud, salvo algunas, en el Inventario de Fernando VII.

Las historias de *David y Goliath* y el *Triunfo de David*, citadas en el documento de Palacio, se inspiran, como se ha dicho, en dos pinturas de Perino del Vaga en las Logias vaticanas, mientras que el *Rapto de las Sabinas*, algo distinta de estilo, repiten la composición de Pietro da Cortona en la Galería Capitolina de Roma. Los relieves de una *Batalla* y un *Sacrificio*, parecen tratar temas bíblicos, mientras que la cita del Inventario sobre una *Degollación de los Inocentes* puede referirse, por las medidas, media vara, al *Juicio de Salomón* descrito anteriormente o al *Sacrificio* citado, pues aparece un niño en el suelo y recuerda, parte de su composición, a la pintura del *Juicio de Salomón* en las Logias rafaelescas.

El relieve que define el Inventario como *Baños contemplados por Júpiter*, a pesar de su tema mitológico, pertenece por su estilo a la serie, mientras que la clasificación de los pequeños relieves ovalados, cuatro en total con asuntos mitológicos in-

determinados, no aparece tan relacionada con el arte de las plaquetas de la serie, como se advirtió anteriormente.

El estudio y la descripción de estos relieves somero, pues era inútil entretenerse en pormenores, claros en las ilustraciones, destaca la importancia de aquel taller de marfiles que funcionó en la Fábrica del Buen Retiro aunque solo hubiera realizado la decoración de esta Sala. Es de esperar que su divulgación facilite el hallazgo de nuevas piezas y que las publicaciones documentales proporcionen datos que permitan hacer la historia del entero ciclo de su actividad.

#### NOTAS

<sup>1</sup> PRAZ, Mario, *Gusto neoclásico*, 2.ª ed. 1956 (1.ª 1939). HELD, Julius, and POSNER, Donald, *17th and 18th century art*, Nueva York (s. a.). *Arte Neoclassica*, Acti del Convegno, 1957. *The age of Neo-classicism*, Arts Council of Great Britain, 1972. CHUECA GOITIA, Fernando, y MIGUEL, Carlos de, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949. *Descripción del Monasterio y Palacio de San Lorenzo, Casa del Príncipe (del) Real Sitio del Escorial*, 1843. RUIZ PELAYO, Samuel, *La Casita del Príncipe*, El Escorial (s. a.). ZARCO CUEVAS, Julián, *El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y la Casita del Príncipe*, 7.ª ed., El Escorial, 1949. LÓPEZ SERRANO, Matilde, *El Escorial. El Monasterio y las Casitas del Príncipe y del Infante*, 7.ª ed., Madrid, 1971, por no citar sino las obras utilizadas en este estudio.

<sup>2</sup> PRAZ, op. cit. *Catalogo degli antichi monumenti disotterrati dalla discoperta città di Ercolano per ordine della maestra di Carlo re delle due Sicilie...* Composto e steso da monsignor Ottavio Antonio Bayardi. En Napoles 1754. Nella regia stamperia. Tomos II (1760), III y IV (1765); no se localizó el tomo I de la edición que se consultó en *Le Antichità di Ercolano*. In Roma, 1789 (grabados de Thommaso Piroli), y en *Les Antichités d'Herculanum*, gravées par Th. Piroli et publiées par F. et P. Piranesi frères. A Paris, 1804. Las biografías de los artistas que intervinieron en estas obras, consultadas someramente en THIEME, Ulrich, y BECKER, Félix, *Allge-*

*meines Lexikon der bildenden Künster von der Antike bis zur Gegenwart*, 34 vols. HARTMANN, Jorgen B., *Appunti su alcune opere minori di Canova e Thorvaldsen*, en *Arte Neoclassica*, op. cit.

<sup>3</sup> DACOS, Nicole, *Le Logge de Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'Antico*, Roma, 1977, pág. 7.

<sup>4</sup> PÉREZ VILLAMIL, Manuel, *Artes e Industrias del Buen Retiro*, Madrid, 1904. THIEME, op. cit., t. XXVII. CHAUNCEY ROSS, Marvin, *A portrait ivory by Andrea Pozzi*, *Burlington Magazine*, LXXI, 1937, pág. 283. ESTELLA, Margarita, *Escultura de marfil en España* (tesis doctoral, en prensa, Instituto de Investigaciones Estéticas, Méjico).

<sup>5</sup> JUNQUERA, Juan José, *La decoración y el mobiliario de los Palacios de Carlos IV* (tesis doctoral pendiente de publicación, octubre 1978, Editorial Salas). No obstante lo dicho aporta algún dato de interés para este estudio, como la noticia de la realización de dos relieves de «Las historias del Herculano» por Celedonio del Arce y otros.

<sup>6</sup> Archivo de Palacio, *Testamentaria de Fernando VII*, t. I, Casita de Abajo.

<sup>7</sup> Roque Pozzi es hijo de Gian Battista Pozzi, escultor romano en marfil, lo que permite sugerir que quizás, por las fechas y la actividad del padre, fuera hermano de Andrea.

<sup>8</sup> MARESCA, Paola, y VACCARO, Vincenzo, *Massoneria ed ermetismo nella Napoli del 700. La Capella San Severo*, en *Psicon*, número 4, 1975. Juan José Junquera me indicó amablemente el interés de este artículo.

<sup>9</sup> ESTELLA, Margarita, *Nuevas notas sobre... el relieve de marfil que representa el Juicio de Salomón...*, Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, 1973. IDEM, *La escultura de marfil...*, op. cit.

<sup>10</sup> Archivo de Palacio, Madrid, Legajo 269.

<sup>11</sup> Actas de la Academia de Bellas Artes, vol. 1808-1832, pág. 98. Agradezco la noticia al profesor Pérez Sánchez.

<sup>12</sup> GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Arte romano*, Madrid, 1955. Mejores reproducciones en BECCATI, Giovanni, *Arte e gusto negli scrittori latini*, y en PLIJÓN, José, *Arte Romano*, en *Summa Artis*, vol. V, Madrid, 1934, que me ayudaron a buscar gentilmente en el Instituto de Arqueología (C.S.I.C.). La biografía de Thommaso Piroli, en el THIEME, op. cit., aclara que el artista grabó otras ediciones dedicadas a la reproducción de obras de la antigüedad como *Li basorilievi antiche di Roma*, 1808, y la de las *Opera in pittura e scoltura degli maestri antichi*, las cuales quizás se ilustran con grabados de estos relieves y de las obras que pudieron ser los modelos de los de la *Guerra* y la *Victoria*.

# DOS OBRAS DE DIEGO POLO "EL JOVEN" EN EL ESCORIAL

Por MARIA TERESA RUIZ ALCON

«San Jerónimo azotado por ángeles», después de su restauración.





«San Jerónimo azotado por ángeles», antes de su tratamiento.

**S**AN Jerónimo azotado por ángeles y La Magdalena en éxtasis son las dos obras, del pintor Diego Polo, restauradas últimamente en el Taller especializado del Patrimonio Nacional.

Estos dos cuadros fueron pintados por su autor hacia 1650, seguramente en el Monasterio de El Escorial, donde se han conservado desde entonces.

Según dice Cean Bermúdez en su «Diccionario de los profesores de las Bellas Artes en España», existieron dos pintores con este mismo nombre. Eran tío y sobrino. Los dos nacen en Burgos y los dos mueren en Madrid, relativamente jóvenes.

El mayor nace en 1560, viene a la Corte y estudia con Patricio Caxes; según Cean, es el autor de las dos pinturas de El Escorial. El sobrino nace en 1620, cuando ya había muerto el primer Diego Polo. Viene a Madrid y estudia con el pintor Lanchares. El mismo Cean dice que copió y estudió en El Escorial los cuadros de Tiziano, y que Velázquez le alabó en más de una ocasión.

No sabemos qué razones tuvo Cean Bermúdez para adju-

dicar las dos pinturas al más viejo de los dos artistas, pero los últimos estudios del profesor Angulo Iñiguez han aclarado que son obras de Diego Polo «El Joven». Es curioso, por otra parte, que Cean pone en el sobrino cierta inclinación a Tiziano, lo que va muy en consonancia con la pintura de los cuadros restaurados; por otro lado, la composición, movimiento de las figuras y calidad de la pintura nos llevan a catalogarlas en pleno siglo XVII y Diego Polo «El Viejo» murió en 1600.

#### SAN JERONIMO AZOTADO POR ANGELES

*San Jerónimo azotado por ángeles*, en un tema iconográfico no muy frecuente en las representaciones del Santo, único en la abundantísima del Monasterio que, como es sabido, pertenecía a la Orden Jerónima.

Según cuentan de la vida de San Jerónimo, era extraordinario su dominio de las lenguas, especialmente del latín. En ocasiones escribió cartas siguiendo el estilo de Cicerón, sin motivo alguno, sólo por el gusto de emular al autor latino. Una noche tuvo un sueño en el que se vio



«La Magdalena en éxtasis», después de su restauración.

azotado por unos ángeles que le acusaban de ser más ciceroniano que cristiano. A partir de esta visión San Jerónimo deja un poco la retórica a un lado, y sus escritos se hacen más sencillos y concisos.

Las dimensiones del San Jerónimo azotado por ángeles, 116 por 145 cm., son las mismas que las de la Magdalena, pero el predominio de las líneas verticales en la composición, en contraposición al segundo, en el que predomina la horizontalidad, hacen que, a la vista, dé la sensación de ser de mayor altura el San Jerónimo. Tiene un bonito colorido, resaltando la mancha rosada de la túnica que está por el suelo. La pincelada es suelta y fundida. La ficha del trabajo realizado por los restauradores doña Cecilia Juárez y don José Antonio Menéndez-Morán es la siguiente:

San Jerónimo azotado por ángeles, *pintura al óleo sobre lienzo*.

*Estado del cuadro: Lienzo y pintura al igual que su compañero, reseco, endurecido, con grandes pliegues y cuarteados verticales en lienzo y color, pero sin pérdidas de este último (ver fotografía en negro).*

*Trabajo realizado: Tratamiento de lienzo y color para dominar los vicios. Poner bordes de lienzo para pasar a nuevo bastidor ya que se pudo salvar sin forrar. Estucar bordes, limpieza, restauración color de bordes y pequeños saltados. Barnizados.*

#### LA MAGDALENA EN EXTASIS

En *La Magdalena en éxtasis*, aparece la Santa casi tumbada, apoyada sobre el brazo derecho, la cara vuelta mirando hacia una gran luz que aparece en el cielo. Un grupo de angelitos sostienen los atributos con los que normalmente es representada: la calavera, los azotes y el pomo con los ungüentos. Tampoco es muy frecuente esta representación de la Magdalena tumbada o casi tumbada. Aparece en la pintura española muy a finales del XVI, en los artistas seguidores de Miguel Ángel, como Manuel Becerra y el escultor Ancheta. De un colorido muy agradable hay que resaltar en esta obra la transparencia y tonalidad de la carnación del cuerpo semidesnudo de la



«La Magdalena en éxtasis», antes del trabajo efectuado.

penitente y los de los angelitos. El azul de la túnica, lleva a pensar en la influencia tizianesca en Diego Polo.

Estas dos obras aparecen de antiguo en los Inventarios de El Escorial. En 1857 Poleró inventarió al San Jerónimo con el n.º 398 y a la Magdalena con el n.º 402.

Han permanecido en el Monasterio, como anteriormente indiqué, desde su origen, en uno de los Claustros Menores, sufriendo los cambios bruscos de temperaturas del lugar, por lo que su estado era lastimoso cuando se ha procedido a su restauración. Pero, ésta ha demostrado la pervivencia de las obras de pintores que tienen maestría, por supuesto cuando la restauración se hace con esmero y buena técnica. La ficha del trabajo realizado por los mismos restauradores es la siguiente:

La Magdalena en éxtasis, *pintura al óleo sobre lienzo.*

*Estado del cuadro: Lienzo con muchos vicios, desclavado en gran parte ocasionando pliegues y deformaciones, pintura muy reseca, totalmente desnutrida y desprendida con grandes daños y pérdidas de color (ver fotografía en negro).*

*Trabajo realizado: Sentado de color y empapelado. Des-*

*bastado de lienzo y costuras por el reverso y preparación para forrar.*

*Forrado y planchado. Clavar en nuevo bastidor. Estucado y limpieza con levantado de repintes sobre cuarteados principalmente en los fondos. Restauración color y barnizados.*

Las dos pinturas, francamente interesantes, de un colorido muy agradable, de buena factura e interesante composición, nos descubren a un pintor de buenas cualidades, poco valorado hasta ahora, quizá por haber nacido y pintado en la gran época de la escuela madrileña y también por haber muerto a los treinta y cinco años.

#### BIBLIOGRAFIA

- Poleró, *Catálogo de los Cuadros del Real Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1857.  
 A.G.P., Invs. 1932, 1958.  
 Palomino, A. A., *El Museo Pictórico*. Madrid, ed. 1947.  
 Cean Bermúdez, J. A., *Diccionario de los profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.  
 Angulo Iñiguez, D., «Pintura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*. Madrid, 1958.

*Se llaman Cellini porque son obras de arte;  
son obras de arte porque son Cellini.*



*Sí, por ambas cosas.  
Cada uno de los Rolex que componen  
la Colección Cellini es en sí, una obra  
de arte de orfebrería.  
Merecen esta denominación por la precisión de  
su maquinaria y la belleza de sus diseños.  
Y para rendir homenaje al gran  
orfebre del Renacimiento Italiano,  
Benvenuto Cellini, hemos dado su  
nombre a nuestra colección de relojes,  
auténticas obras de arte de nuestro tiempo.*

  
**ROLEX**

*Cellini*

Albacete: Joyería Mompó  
Alicante, Alcoy y Benidorm: Joyería Gomis  
Almería: Joyería Miras del Aguila  
Andorra: Joyería Geneve  
          Joyería Berna  
          Joyería Suissa-2  
Avilés: Fernando Balbuena Relojería-Joyería  
Badajoz: Joyería Alvarez Buiza  
Barcelona: J. Roca, Joyero  
          Unión Suiza de Relojería  
Bilbao: Joyería Viciola  
Burgos: Joyería Relojería Gredilla  
Cádiz: Joyería Luis Mexia  
Castellón de la Plana: Relojería Ricardo Caro  
Ceuta: Joyería La Esmeralda

Córdoba: Juan Isidro, Joyero  
Cuenca: Joyería Pardo  
Eliche y Santapola: Joyería Mancheño  
El Ferrol: Joyería Jaz  
Gerona, Palamós, Rosas y S. Feliu de Guixols:  
          Joyería Quera  
Gijón: Ulibarn, Joyero  
Granada: Joyería Jiménez Reyes  
          Joyería San Eloy  
Huesca: Joyería Bailín  
Jaén: Joyería Cordobesa  
Jerez de la Frontera: Piaget y Nadal, Joyeros  
La Coruña: Joyería Romeu  
Las Palmas de Gran Canaria: Joyería Rubí  
          Joyería Saphir

León: Vidaljoyero  
Logroño: Joyería Orive  
          Pedro Cárdenas, Joyero  
Madrid: Joyería Aldao  
          Shaw, Joyero  
          Soto Largo, Joyeros  
          Vendrell, Joyero  
Málaga: Joyería Aurelio Marcos  
Murcia: J. Torres Gascón, S.A.  
Orense: Eligio Rodríguez, Joyeros  
          Joyería Cid  
Oviedo: Joyería Casaprima  
Palma de Mallorca: Relojería Alemana  
Pamplona: Pedro Bueno, Joyero  
Salamanca: Paulino, S.L. Relojería Joyería

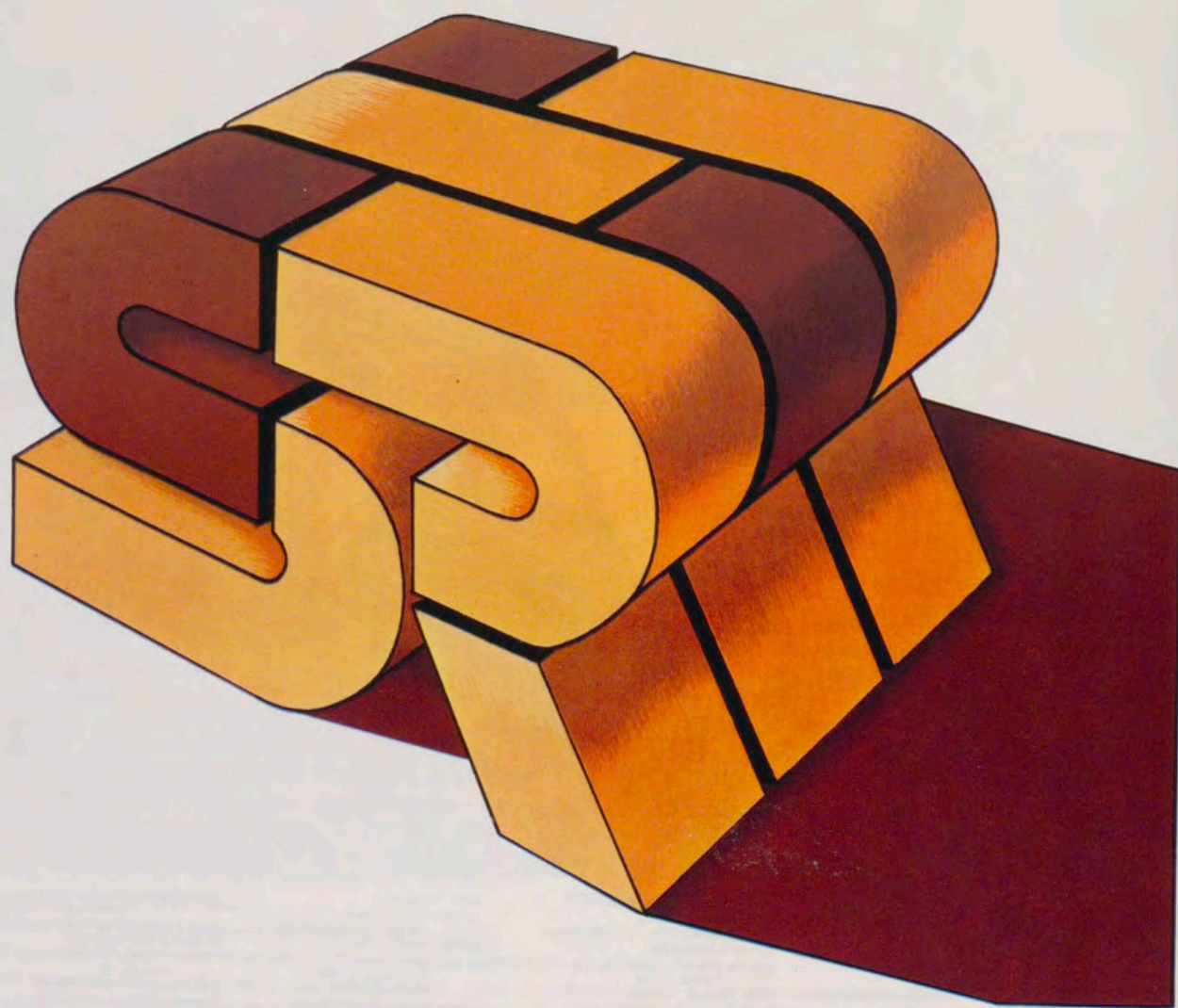
San Sebastián: Olazábal Joyero  
          Durant Joyas y Relojes  
Santa Cruz de Tenerife: Joyería M. Claverie  
Santander: Joyería Galán  
Sevilla: Relojería E. Sanchis  
          Shaw, Joyero  
Soria: Monreal Joyería-Relojería  
Tarragona, Reus: Joyería Zaida  
Valencia: Giménez, Joyeros  
Valladolid: Luis Tremiño Alonso, Joyero  
Vigo: Joyería Ramón Fernández  
Vitoria: Anitua, Joyero  
Zaragoza: Relojería Baena  
          Joyería Bernad

Relojes Rolex de España, S.A. - Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid

# CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

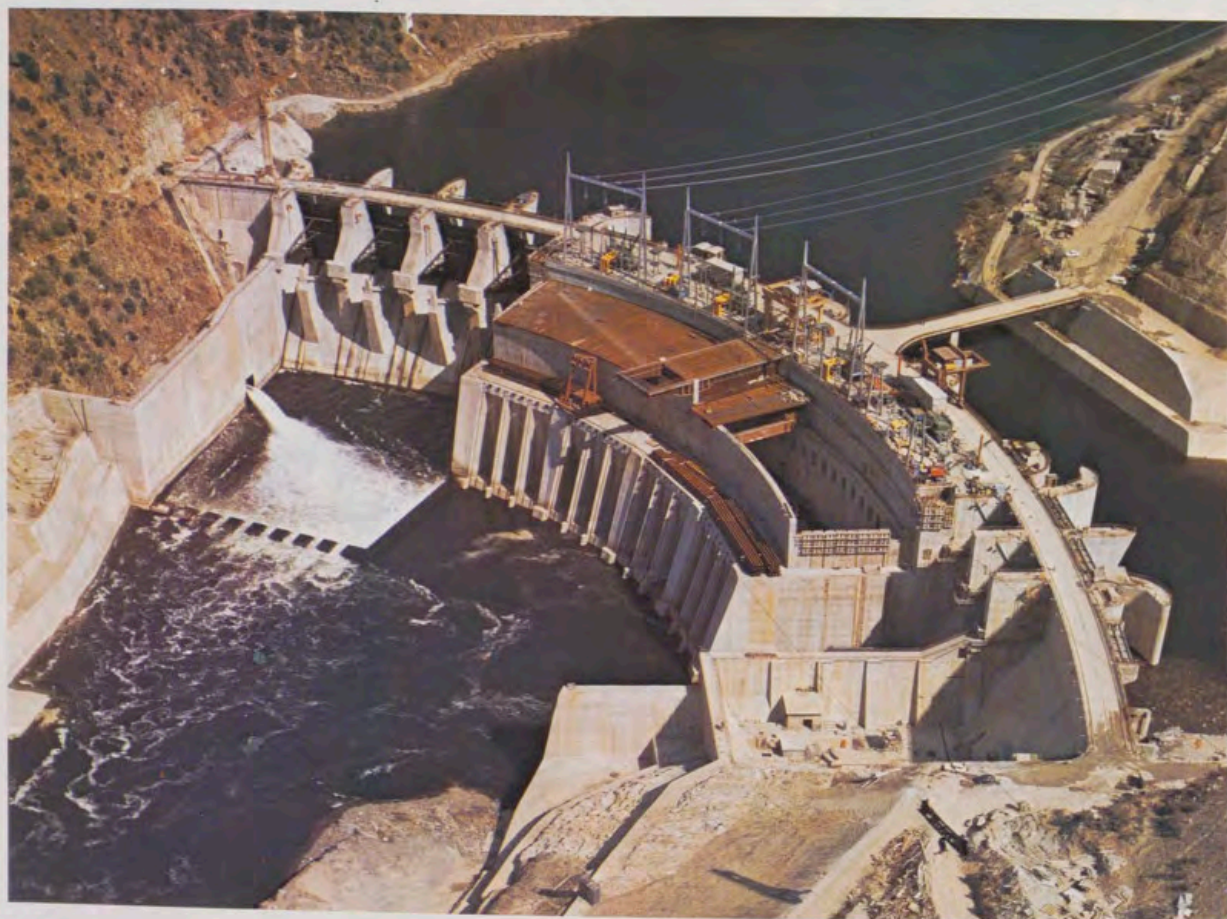


*Gregory*  
Joyero

SERRANO, 92. TEL. 2258100. MADRID  
Jaime III, 15. Tel. 214803. Palma de Mallorca.



CENTRAL  
TÉRMICA  
DE  
CASTELLÓN



CENTRAL  
DE  
CEDILLO

**HIDROELECTRICA ESPAÑOLA, S. A.**

**HERMOSILLA, 3  
MADRID-1**

---

## EL SIGLO DE ORO EN AMBERES TEMPORADA 78/79: PROGRAMACION

**P**ARENTESIS veraniego en la actividad expositiva de este trimestre. Organismos oficiales, Fundaciones particulares y galerías privadas dieron el cerrojazo a la temporada 77-78 allá por el mes de julio e inician ahora progresivamente la confección de sus programaciones de cara a la nueva temporada 78-79. De no quedar algo lejos el final de la temporada anterior, éste sería el momento de hacer un resumen valorativo de sus exposiciones, resumen que el apretado programa expositivo de su último trimestre no permitía realizar. Valgan por tanto unas cuantas líneas maestras, a modo de esquemáticos trazos, de lo que ha sido esa actividad.

Ciñéndonos de esta manera a señalar lo que a nuestro juicio han sido las cotas de este acontecer artístico, podremos apuntar como «máximos» en la curva de la programación de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, las muestras de Le Parc (entre diciembre de 1977 y febrero de 1978), de Rubens (Exposición Homenaje, diciembre 1977-marzo 1978), y las dos magníficas antológicas, de pintura y de obra gráfica, de Miró (mayo-julio 1978). En lo que respecta a la programación de la Fundación Juan March, sus puntos álgidos han sido aquella inolvidable exposición antológica sobre Picasso (septiembre-noviembre 1977), la muestra sobre Bacon (abril-mayo 1978) y la de diseño y material didáctico en la Bauhaus (junio-julio 1978).

Todo ello es lo que, tras un somero repaso, podrá quedarnos en el recuerdo ante futuras temporadas; el resto —exceptuando quizás aquellas dos sugerentes muestras de la Escuela de Madrid y de El Paso, organizadas conjuntamente por el Ayuntamiento madrileño y la Asociación Profesional de Galerías (junio 1978), y algún esfuerzo aislado a nivel particular como el de la exposición de Miró en la Galería Theo (mayo-junio 1978)— se disolverá probablemente en la irrecuperable niebla del olvido.

### BIBLIOTECA NACIONAL EL SIGLO DE ORO EN AMBERES

La absoluta calma en el panorama expositivo de los meses veraniegos nos

ha resultado agradablemente interrumpida por la muestra de dibujos y grabados de los siglos XVI y XVII que procedentes del Gabinete de Estampas de Amberes se exponen con el título de «El Siglo de Oro en Amberes» en las salas nobles de la Biblioteca Nacional, bajo la protección del Acuerdo Cultural Hispano-Belga.

Los cuarenta dibujos y cien grabados (xilografías, calcografías a buril y aguafuertes) que hemos podido contemplar, recogen una selección bastante ilustrativa y enriquecedora de ese fecundo periodo en el que la vieja Antwerp se convierte en un importante foco europeo de la actividad gráfica artística; y ello no sólo en función de la ilustración de libros —piénsese que ya desde mediados del siglo XVI Plantin ejerce allí su intensa labor de impresor— sino también y sobre todo desarrollando un amplísimo mercado de grabados que se editaban bien independientemente, bien formando volúmenes de ilustraciones.

Que esto sea consecuencia de una sociedad profundamente impregnada de Humanismo es algo que no resulta difícil comprender. Tanto esa expansión del libro impreso y su comercio como —en este caso lo más interesante— la reproducción de láminas y estampas son fiel traducción de un fenómeno de cultura que aquí resalta con evidente nitidez; la divulgación de datos, la propagación de iconografías (bíblicas, mitológicas, retratos), la representación de paisajes, cacerías o bodegones, son consecuencia de una visión con ojo humano —antropocéntrica— de todos los aspectos del Universo; incluso las más barrocas y exuberantes composiciones de Rubens tienen siempre como origen una sólida formación humanista, una cosmopolita concepción del mundo y un pletórico y gozoso vitalismo.

La Exposición nos permite admirar dibujos tanto de los activos maestros del siglo XVII en Amberes —además de la gran tríada de Rubens, Van Dyck y Jordaens, los también laboriosos e ilustrativos Teniers, Brueghel de Velours, su hermano Brueghel el Joven, Bril, Momper, Vranck y Snayers, Fyt, Pablo de Vos y Snyders, Peeters, Siberechts Van Balen, Schut, Soutman— como de

Por ESTEBAN CASADO ALCALDE



Bartolomé Spranger:  
Neptuno y Anfítrite.  
Dibujo a pluma  
y aguada sepia con gouache blanco  
sobre papel de color.

Antonio Van Dick:  
El grabador Pablo Poncio.  
Aguafuerte y grabado a buril.





Porcelana china de la dinastía Ts'ing, siglo XVIII, con adorno de esmalte pintado «famille rose». De la colección de arte chino del Rey Gustavo VI Adolfo de Suecia, programada por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

los pintores asimismo antuerpienses del XVI: Cock, Stradanus, Thomas Key, Francken el Viejo, el gran romanista Martín de Vos, o el plenamente manierista Spranger.

Pero es en los grabados donde mejor podemos apreciar la concepción artesanal de una labor (la del grabador profesional), base de una floreciente y prolífica organización de talleres en los que la división del trabajo producía rendimientos óptimos. Figuras como Jérôme Cock o dinastías familiares como los Galle editaban sus propios grabados, a la vez que mantenían los servicios de otros grabadores, de cara a un mercado ávido de ilustraciones y de conocimientos objetivos. Ahora bien, el objeto de reproducción de las calcografías son por regla general las composiciones de los grandes maestros: dibujos de Peter Brueghel el Viejo, o composiciones de Frans Floris (grabador él mismo) o de Martín de Vos.

De la misma manera, en el XVII la proyección internacional de la pintura de Rubens<sup>1</sup> tiene uno de los más sólidos fundamentos en la industriosa labor de ese importante grupo de grabadores que le difunden sus pinturas: Vosterman, Soutman, los Boéce y Schelte à Bolswert, Poncio, etc., sin olvidar las incursiones del propio Rubens en esta técnica, al igual que Jordaens y Van Dyck, el cual nos dejó una interesante serie de retratos, entre ellos de escultores, grabadores y pintores, de los que se exponen aquí cuatro excelentes: los de los pintores Brueghel de

Velours, Momper y Van Noort, y el del grabador Poncio. Igualmente están presentes grabados de otros importantes pintores antuerpienses del XVII: Teniers, Quellinus, Fyt, Van Uden.

El Catálogo (en el que abundan los errores tipográficos, incluyendo hasta equivocaciones en los pies de láminas) presenta una magnífica introducción del profesor Vouet que abarca la historia, arte, panorama pictórico y desarrollo del grabado en Amberes, ofreciendo con sistema y claridad ese laborioso enjambre de artistas y artesanos grabadores a la comprensión del público español. En cuanto al apartado de la catalogación de los dibujos y grabados, lamentamos la ausencia de las correspondientes referencias de bibliografía y exposiciones en cada obra, lo que hubiese dado rigor y precisión a este instrumento de trabajo para especialistas.

#### TEMPORADA 1978-79: PROGRAMACION

Tras la exposición en la Biblioteca Nacional, que ha inaugurado la actual temporada, lo programado por los organismos oficiales, las fundaciones y entes privados nos servirá para cerrar esta crónica.

La Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos tiene ya confeccionado todo el calendario expositivo 1978-79. En lo referente al cuarto y último trimestre del año en curso, nos ofrecerá para octubre las exposiciones de «Arte chino de la co-

lección de S. M. el Rey Gustavo VI Adolfo de Suecia» (en realidad, abierta ya en septiembre), «Centenario José M.<sup>a</sup> Rodríguez-Acosta» y «Soledad Sevilla» en las Salas del edificio de la Biblioteca Nacional; de «Arte contemporáneo yugoslavo» en el Palacio de Velázquez del Retiro. También para este trimestre, aunque algo posteriores, las exposiciones de José Luis Cedrés, la ya atentamente esperada del «Centenario de Antonio Pereda», y el bianual «Salón del Grabado», todas ellas igualmente en Salas del edificio Biblioteca Nacional.

Los restantes locales de este organismo oficial serán también ocupados en estos meses finales del año: en el Museo Español de Arte Contemporáneo la exposición «Panorama 78», obra de la Asociación Sindical de Artistas Plásticos, a partir del 4 de octubre, y la de «50 años de dibujos americanos». Y por último, en el Palacio de Cristal del Retiro, el «XLVI Salón de Otoño», tradicional muestra organizada por la Asociación Española de Pintores y Escultores.

La Fundación Juan March —que en septiembre ha tenido expuesta la colección de arte español contemporáneo propiedad de la misma Fundación— prepara para el 10 de octubre la apertura de una exposición de 60 obras del gran pintor Wassili Kandinsky, realizadas entre 1923 y el año de su fallecimiento, 1944; con ello, la Fundación abre su temporada con una muestra que —a tenor del nombre y lo anunciado a exponer— probablemente quede como una cota en el transcurso de la próxima temporada.

Finalmente, las galerías y salas de arte (que durante los meses veraniegos paralizaron su programación, exponiendo los fondos propios las pocas que no cerraron) trenzan ya sus combinaciones de cara al nuevo curso; en lo que llevamos conocido hasta el momento, adelantamos nombres: *Juan de Echevarría* en Biosca, *Mampaso* en Theo, *Aquerreta* en Felipe Santullano, *Font Diaz* en Rayuela 19, *Corberó* en Juan Mas, *Leandro Mbomio* en Kreisler, *David Seaton* en Vandrés, *Mondino* en Kandinsky, *Luzuriaga* en Altex, *Calvo* en Aelee, *Pérez-Yarza* en Gavar, una *Colectiva de Obra Gráfica Internacional* en Kreisler Dos...

#### NOTA

<sup>1</sup> En lo que respecta a España y su pintura barroca, para una mejor captación de la casi completa omnipresencia de las composiciones rubenianas, vid. Pérez Sánchez, A. E., *Rubens y la pintura barroca española*, «Goya», n.º 140-141 (1977), pp. 86-109, donde se reproducen precisamente diversos grabados obra de los grabadores que difunden las pinturas rubenianas, algunos de cuyos grabados allí reproducidos está presente en esta exposición.

# ***CRONICA*** *del* ***PATRIMONIO NACIONAL***



En esta página se recogen diversos momentos de la cena de gala ofrecida por los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, al Presidente de la República francesa y esposa, en el Palacio Real de Madrid. La última foto corresponde a la visita que efectuaron a la exposición de tapices del mismo Palacio.

---

## VISITA DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA FRANCESA

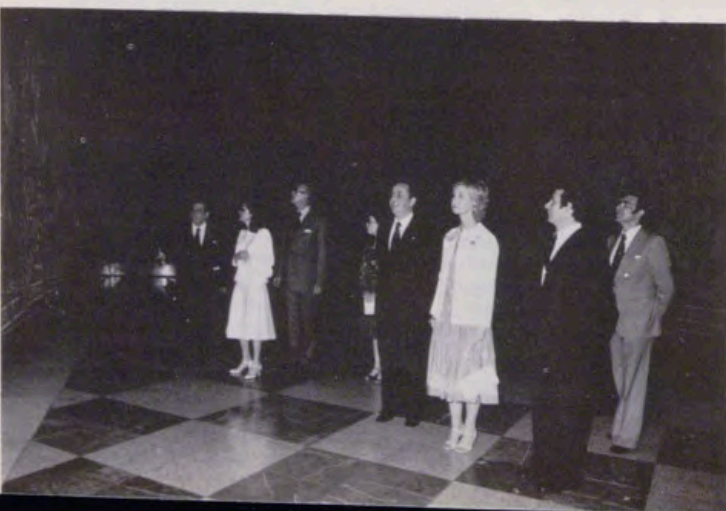
---

**E**L Presidente de Francia, Valéry Giscard d'Estaing, llegó el pasado día 28 de junio a Madrid en visita oficial, acompañado de su esposa y de cinco Ministros del Gobierno de aquel país. El avión presidencial llegó al aeropuerto de Madrid-Barajas a las cuatro de la tarde, siendo saludado con las veintiún salvas de ordenanza. Sus Majestades, los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, recibieron a los ilustres huéspedes al pie del avión presidencial. Seguidamente, los Jefes de



Arriba: Llegada de los Reyes de España con el Presidente francés y esposa al Palacio de Aranjuez, y cena ofrecida por éstos a los Soberanos en el mismo Palacio, al día siguiente.

Abajo: Diferentes momentos de la visita realizada por los Monarcas españoles y el Presidente de Francia con su esposa al Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.



Estado de ambos países, con sus respectivas esposas, subieron a un podio y escucharon los himnos nacionales de Francia y de España. El Rey y el Presidente de Francia pasaron revista a las tropas que rendían honores y que desfilaron inmediatamente después.

Posteriormente, el Presidente Giscard d'Estaing y su esposa saludaron al Presidente y miembros del Gobierno, Presidentes de las Cortes, Congreso y Senado y Jefes militares presentes en el acto.

Al término de las ceremonias de recepción en el aeropuerto, los Reyes y el Presidente francés y su esposa se trasladaron al Palacio de Aranjuez, residencia oficial de los señores Giscard d'Estaing durante su estancia en Madrid.

En los alrededores del Palacio de Aranjuez se había congregado numeroso público, que acogió cordialmente la llegada de los ilustres visitantes. Ya en el interior del recinto, una compañía del Regimiento Real rindió honores a los dos Jefes de Estado. En la residencia se encontraban el Gobernador civil de Madrid y las primeras autoridades locales. Después de recibir su saludo, los Reyes y el Presidente de la República francesa y esposa se retiraron a un salón del Palacio, donde tuvo lugar el acto de intercambio de condecoraciones.

Esa misma noche, los Reyes de España ofrecieron al Presidente Giscard y esposa, y a las personalidades que les acompañaban, una cena en la que tanto el Rey como el Jefe del Estado francés intercambiaron importantes discursos, esperados con verdadero interés tanto por los medios políticos hispano-franceses como internacionales.

La segunda jornada oficial del Presidente francés en España, estuvo presidida por una tónica de intensa actividad. El programa comenzó a las diez de la mañana con una parada militar en la plaza de la Armería y una posterior visita de las personalidades francesas al Ayuntamiento de Madrid. A su llegada a la Casa de la Villa el Presidente francés fue recibido por el Alcalde, Teniente de Alcalde y Comisión Municipal de Gobierno del Ayuntamiento de Madrid. Inmediatamente se dirigieron al Patio de Cristales, donde les fueron presentados al Presidente y acompañantes los miembros de la Corporación. Ya en el salón de sesiones el Alcalde pronunció unas palabras de bienvenida y entregó al Presidente Giscard d'Estaing la llave de la ciudad. Finalizado el acto, el Presidente francés visitó el salón Goya y firmó en el libro de honor del Ayuntamiento.

Seguidamente, la comitiva se dirigió al palacio del Senado, donde el Presidente francés y su esposa fueron recibidos por los Presidentes de las Cortes, del Congreso y del Senado, pasando a continuación al salón de actos del palacio. El Presidente Giscard fue acogido con una prolongada ovación por la sala, ocupada totalmente por senadores y diputados.

El Presidente de las Cortes dio la bienvenida del Parlamento al Presidente Giscard en su primera visita oficial como Jefe de Estado. El dirigente francés, por su parte, contestó con una intervención centrada en temas concretos que interesan a España y Francia. Terminado el acto, el Presidente Giscard y señora, las personalidades españolas y los representantes franceses pasaron a la biblioteca, donde se entregó al Presidente de la República francesa una edición facsímil de la Constitución de 1812.

Con el mismo ceremonial de la llegada, el Presidente y acompañantes abandonaron el palacio y se dirigieron a la Embajada de Francia para saludar a los diplomáticos galos destacados en España. Al término de dicha recepción, el Presidente Giscard d'Estaing y su esposa se trasladaron al Palacio de la Zarzuela, donde asistieron a un almuerzo en privado con los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía.

Al término del mismo, los Reyes acompañaron al Presidente francés en un recorrido en helicóptero, sobrevolando Avila y Segovia, para trasladarse seguidamente a La Granja de San

Ildefonso. Los ilustres invitados giraron una detenida visita al Palacio. Esa misma noche el matrimonio Giscard d'Estaing ofreció una cena de gala a los Reyes de España en su residencia del Palacio de Aranjuez, a la que asistieron miembros del Gobierno y líderes parlamentarios. A los postres tanto el Presidente Giscard como el Rey Don Juan Carlos hicieron nuevos votos por la más estrecha colaboración entre ambos países.

La tercera jornada de estancia en España del Presidente de la República francesa, Valéry Giscard d'Estaing, se caracterizó por una intensa actividad política y diplomática. A primera hora de la mañana y en el Palacio de Aranjuez recibió al Presidente del Gobierno. Seguidamente, el Presidente francés ofreció una recepción colectiva en la Embajada de Francia en Madrid. Asimismo, se entrevistó con diversos líderes políticos españoles.

Mientras tanto, la Reina Doña Sofía y la esposa del Presidente de la República francesa visitaron el hospital infantil de la Ciudad Sanitaria La Paz, así como otras dependencias del centro, trasladándose, a continuación, al Museo del Prado.

A primeras horas de la tarde, el Presidente francés celebró una rueda de Prensa en el Palacio de Congresos y Exposiciones, que estuvo dedicada, en su mayor parte, a las relaciones bilaterales entre Francia y España. A continuación, el Presidente Valéry Giscard d'Estaing y su esposa emprendieron viaje a Santiago de Compostela.

Al día siguiente, Don Juan Carlos, que acudió a primera hora de la mañana a Santiago con la Reina Doña Sofía, el Príncipe Felipe y la Princesa Elena, acompañó al Presidente francés en el helicóptero que le transportó a bordo del portaaviones «Dédalo», en la ría de El Ferrol. Ambos Jefes de Estado presidieron, con los Ministros de Defensa de los dos países, unas maniobras militares de las que el Presidente francés regresó gratamente impresionado.

Mientras tanto, la Reina Doña Sofía y la esposa del Presidente Giscard dedicaron la mañana a visitar la ciudad compostelana y sus alrededores.

A continuación, y tras celebrar un almuerzo en privado con los Reyes de España, el Presidente Giscard celebró una improvisada rueda de Prensa, dando así por terminada su visita oficial a España.

## EL CONDE DE BARCELONA, ALMIRANTE DE HONOR DE LA ARMADA

SU Alteza Real Don Juan de Borbón, Conde de Barcelona, se ha reintegrado a la Armada española, como Almirante honorario. El propio Don Juan declaró, al serle impuesto el fajín de Almirante por su hijo, el Rey Don Juan Carlos: «nunca salí de la Armada ni en espíritu ni en sentimiento». El solemne acto de imposición se celebró el pasado día 16 de julio, festividad de la Virgen del Carmen, Patrona de la Marina, en el Cuartel General de la Armada y estuvo presidido por los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía. En unas palabras sencillas y emocionadas, para agradecer el nombramiento, el Conde de Barcelona puso de manifiesto que «la disciplina, cohesión y lealtad de las Fuerzas Armadas constituyen la mejor garantía para los españoles». Cerró el acto Su Majestad el Rey Don Juan Carlos, quien subrayó la inmensa alegría que le producía, como hijo, ver a su padre «investido con la honrosa categoría de la Armada española».



## DON FERNANDO CHUECA GOITIA, CONSEJERO DE BELLAS ARTES DEL PATRIMONIO NACIONAL

Don Fernando Chueca Goitia, nuevo Consejero de Bellas Artes del Patrimonio Nacional, nació en Madrid, donde estudió la carrera de Arquitectura. Terminó ésta en el mismo año en que se desencadenó la Guerra española. Finalizada la contienda se dedicó principalmente a estudios históricos y de investigación, publicando diversos libros, entre los que destaca *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española* (1947); *La Historia de la Arquitectura Española, Edad Antigua y Edad Media*; *La Arquitectura del Siglo XVI*; *El Semblante de Madrid*; *La Breve Historia del Urbanismo*, etc... En el año 1951 se trasladó con una beca a los EE. UU., donde realizó estudios en la Columbia University. Desde entonces ha viajado por numerosos países de Europa y América dando cursos y conferencias sobre Historia de la Arquitectura, Urbanismo y Sociología, principalmente.

Como arquitecto es autor del nuevo proyecto de la Basílica de la Almudena, cuyas obras dirige. Ha construido en España diversas obras entre las que se pueden citar la Casa de las Siete Chimeneas, en Toledo; el Pueblo Español, de Palma de Mallorca; el Banco de Santander, en Vitoria; las reformas de los Museos del Prado y Lázaro Galdiano; la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, de Salamanca; y la reconstrucción de las Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, entre otras.

Además de su trabajo profesional como arquitecto se ha dedicado a la restauración de monumentos como Arquitecto Conservador del Patrimonio Artístico Nacional. Últimamente desempeñó durante cuatro años el cargo de Inspector Jefe de Monumentos y Conjuntos de esta Dirección.

Es miembro numerario de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando y actualmente Presidente del Instituto de España.

Desde hace muchos años se ha dedicado a la enseñanza, siendo, primero, Profesor Auxiliar de Historia de la Arquitectura y, luego, Catedrático Numerario de Historia del Arte y de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

En las últimas elecciones legislativas obtuvo un escaño de Senador por la provincia de Toledo.

Recientemente fue nombrado Consejero de Bellas Artes del Patrimonio Nacional, ocupando el puesto que, por fallecimiento, dejó vacante el Marqués de Lozoya.



## *Tener su dinero a la vista y con más interés.*

Esta es la ventaja de abrir a su nombre una Cuenta de Ahorro.

La Cuenta de Ahorro es el depósito a la vista de mejor retribución.

Usted puede disponer de sus fondos en cualquier momento, como en la cuenta corriente, pero cobrando intereses más altos. Además, presentando la libreta, puede disponer de sus fondos en plaza distinta a aquella donde tiene domiciliada la libreta.

El Hispano se ocupa de llevarle la contabilidad y los apuntes de su libreta, bajo la supervisión de usted.

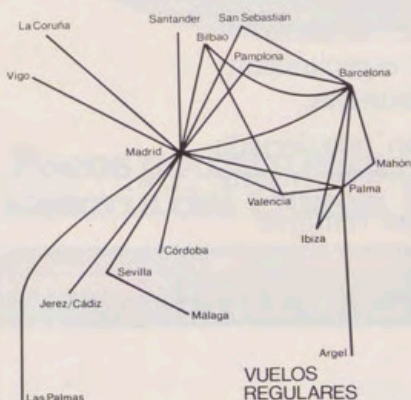


**BANCO HISPANO AMERICANO**



# Para AVIACO

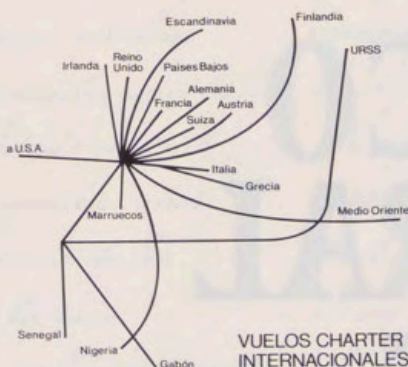
## hay 35.000.000 de VIPS.



Porque para AVIACO 35.000.000 de españoles son 35.000.000 de personas muy importantes (VIPs).

Gente que, muy a menudo o en alguna ocasión, requieren los servicios de AVIACO.

Y nosotros, hacemos todo lo posible, y esto es mucho, para hacer el servicio más esmerado.



Nuestra flota, nuestras azafatas, todo el personal de AVIACO nos esforzamos para que Vd., o cualquiera de los 35.000.000 de españoles (VIPs), reciba el servicio más exigente en el ambiente más cordial.

**AVIACO**  
LINEAS AEREAS

# las ventajas de un gran banco.

Vd. ya las conoce.

Viajar por España o el extranjero sabiendo que tiene a su disposición numerosas oficinas por el país y corresponsales en todo el mundo.

Pasar por el banco los pagos fijos que se le presentan todos los meses.

Comprar lo que desee sin necesidad de llevar dinero, sólo su talonario de cheques o tarjeta de crédito.

Hacer gestiones comerciales con el extranjero a través de un departamento exclusivamente especializado en operaciones internacionales.

Informarse de cualquier gestión relacionada con el banco y asesorarse convenientemente.

Estas y muchas más son las ventajas de un gran banco.

**Las ventajas de Banco Central.**



# BANCO CENTRAL

su banco amigo

## Parker ha rescatado del fondo del mar la historia de la escritura



área

### ...Pocos podrán escribir con "la historia" del Queen Elizabeth.



Nadie podrá navegar ya en el Queen Elizabeth, pero sus ojos de bucy, estaban destinados a escribir una bella historia. Fletado en 1938, fue durante muchos años, portador a través de los Océanos, de la más interesante e influyente gente del mundo.

Destinado a convertirse en Universidad flotante, se incendió inesperadamente en el puerto de Hong Kong el 9 de Enero de 1972 buscando reposo en el fondo de las aguas.

Pero no podía terminar ahí la historia del Queen Elizabeth...

Parker, rescató los ojos de bucy, por donde tantas miradas contemplaran la calma y la bravura de todos los mares. El cobre, noble y perenne fue fundido a 2.000° F., para crear un objeto de escritura que diese fe de la inmortalidad del ya legendario buque.



Así nace la "Parker 75 Q.R.M.S. Queen Elizabeth". Solo 5.000 piezas, numeradas, únicas en el mundo. Íntimas, como el silencio en el que buscó reposo el gigante.

Sus complementos, hechos a mano, la convierten en una pieza que deja constancia de su propia historia en la escritura.

La pluma "75. Q. R. M. S. Queen Elizabeth", es símbolo de una empresa singular emprendida por Parker en la inquietud de hacer historia de la escritura.

 **PARKER**  
La escritura!

Omega Constellation Quartz

## Los cuazo de ley descendientes de la gran estirpe suiza Omega

Son los nuevos descendientes de una estirpe relojera cargada de títulos e historia.

Por ellos discurren 130 años de la mejor tradición relojera suiza.

Su apellido, Omega, habla de 15 Olimpíadas cronometradas oficialmente; de la conquista de la Luna; de la fabricación de nueve de cada diez cronómetros electrónicos suizos; de la primera organización mundial para la medida exacta del tiempo, con servicio y garantía en 156 países; del sistema exclusivo TSA para cambio y ajuste horario sin alterar la precisión...

Su nombre, Constellation, les obliga a combinar su extremada precisión de cronómetros certificados con la nobleza de su diseño.

Su corazón, de cuarzo de ley, con una precisión de 1 a 5 segundos al mes, es digno descendiente del "Megaquartz 2400", el único reloj del mundo que ha obtenido el título de "cronómetro de Marina".

Si desea conocer mejor la colección de cuarzo Omega, véala o solicite el catálogo en nuestros concesionarios. Puede pedir igualmente el catálogo en Ometisa, Paseo de la Castellana, 54. Madrid-1.

- 1 - DD 765800 Omega Constellation Quartz. (Modelo señora). Caja y brazaletes de acero, bisel de oro.
- 2 - DD 395802 Omega Constellation Quartz. Caja y brazaletes de acero, bisel de oro.
- 3 - ST 391013 Omega Constellation Quartz. Caja y brazaletes de acero.

